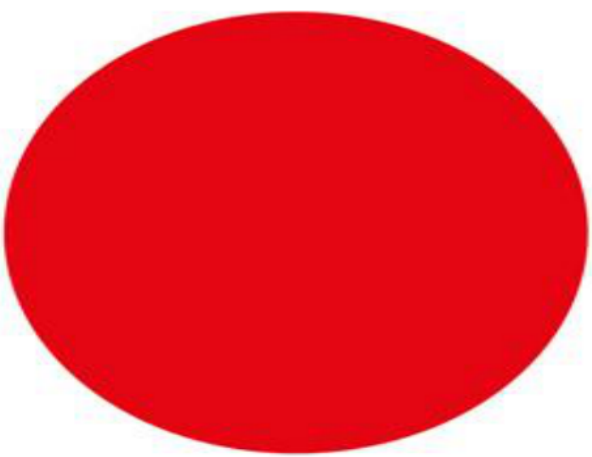
Seix Barral

María José Ferrada

Diario de Japón



Diario de Japón

Esta edición ha sido publicada por acuerdo con Ampi Margini Literary Agency y con la autorización de María José Ferrada.

© 2022, María José Ferrada
© 2022, Editorial Planeta Chilena S.A.
Avda. Andrés Bello 2115, 8º piso, Providencia, Santiago de Chile

ISBN impreso: 978-956-6173-00-7
ISBN digital: 978-956-6173-01-4
Registro de Propiedad Intelectual Nº: 2022-A-164

Fotografías: Rodrigo Marín Matamoros

Primera edición: marzo de 2022

Diagramación digital: ebooks Patagonia
www.ebookspatagonia.com
info@ebookspatagonia.com

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Seix Barral Biblioteca Breve

María José Ferrada
Diario de Japón

Dedicado a la memoria de Enrique E.
A Motoko Toda.

⛩

Un hombre se despide de la vida y decide comenzar por su biblioteca. Agrupa los libros por territorio: alemanes, latinoamericanos, ingleses, rusos. Y libros japoneses.

Me pregunto si el gesto de vaciarla tendrá algo que ver con la necesidad de liberarse de las palabras. Uno de los libros que esa tarde me llevaré —porque ese hombre es un amigo muy cercano de mis padres y me llama para saber si quiero quedarme con "algún país"— habla de eso: la verdad está en la exclusión de las palabras, se encuentra fuera de las palabras. La cita al monje Dōgen la utiliza Yasunari Kawabata en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura, para explicar la relación entre palabras y vacío que caracteriza a esos libros que voy acomodando en mi mochila.

Enrique, así se llama el dueño de esa biblioteca que poco a poco desaparece —antes de mí vinieron otros que se quedaron quizás con qué parte del mapa—, me pregunta si quiero un té. Le digo que no, gracias. Me dice que de una bolsa es capaz de sacar tres tazas. Vivimos en una ciudad en la que siempre hace frío. Ya que insiste, acepto.

En el mismo discurso, titulado "El bello Japón y yo", Yasunari Kawabata se plantea la posibilidad —o imposibilidad— de encontrarse con la belleza a través del lenguaje y se responde a sí mismo con un precepto zen: Si encuentras a Buda, mátalo. En otras palabras: Destruye cualquier forma de seguridad. También las palabras.

La esposa de Enrique tenía menos de cuarenta años cuando tuvo el primer derrame cerebral. Una alemana, doctora en Historia, en tiempos en que los doctores eran pocos. No sé si pasarían años o meses, pero sí que logró recuperarse, conservando solo una leve rigidez en uno de los lados de la cara. Cuando un par de años después vino el segundo derrame, perdió toda movilidad. También el lenguaje. De ahí en adelante —durante veinte años— estuvo en cama comunicándose a través de susurros que solo Enrique y sus hijos podían entender.

El tiempo pasará y por culpa de esos mismos libros que ahora llevo hacia mi casa, me iré a otro país y trabajaré acompañando a niños con autismo severo. Cada fin de semana seré la hermana o la tía que no tienen. Ese día me encargaré de bañarlos, lavarles los dientes, preparar la comida, llevarlos a pasear al parque. La mayoría del tiempo nos comunicaremos a través de sonidos que repiten y que poco

a poco, logro entender. También aprenderemos —ellos y yo— que el silencio nos tranquiliza.

El lenguaje como falsa seguridad y el ruido como lenguaje amoroso. El discurso como ruido hueco. Y el silencio: Si encuentras a Buda, mátalo.

Cuando por fin llego a mi casa dejo los libros encima de mi cama y hago un listado que titulo: Libros para leer este invierno.

Confesiones de una máscara.
Genji Monogatari (tomo dos).
Lo bello y lo triste.
Sendas de la montaña.
El hombre caja.

Y un último que dejo encima de mi velador y que olvido anotar: *Breviario de literatura japonesa*.

El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el fondo en estos significantes que reinan sin contrapartida, dirá un semiólogo francés.

Las palabras se interponen entre el yo y la realidad. El lenguaje es una trampa, dirá un monje.

Recibo mi regalo: libros japoneses.

Y un sueño que se repetirá durante los próximos veinte años: una biblioteca vacía.

⛩

Es el invierno de 2019 y estoy, por cuarta vez, en Tokio.

Junto a Rodrigo arrendamos un departamento en Toshima-Ku tan minúsculo como el que habitamos en Santiago.

No importa en qué ciudad estemos, siempre encontramos el mismo espacio. Bromeamos con que creemos que somos personas pero en realidad somos dos gatos que viven en una caja. El departamento no tiene mesa, tampoco camas, así que durante dos meses dormimos en futones que guardamos cada mañana en un clóset y comemos sentados en el suelo.

Sobre esta capacidad de adaptación al espacio habla Junichirō Tanizaki en el *Elogio de la sombra*, a propósito de la diferencia entre Occidente, devoto de la luz, y Oriente, devoto de la sombra: "Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, nos hundimos con deleite en las tinieblas y encontramos ahí una particular belleza".

Adaptarse al espacio y encontrar en los límites que ese mismo espacio plantea, la belleza. Algo así como vivir dentro de una caja —sin camas ni mesa— y hacer un agujero en el cartón por el que mirar la luna cuando se deje ver.

Un hombre y una mujer tienen un determinado espacio y se acomodan a él. Una caja. Una casa. Un planeta. O a la inversa: ese mismo hombre y esa mujer buscan que sea el espacio el que se acomode a ellos. Las opciones, imperceptibles, pero radicalmente opuestas, no sirven a estas alturas para hablar de una diferencia entre Oriente y Occidente, pero sí para recordar que el camino nunca ha sido uno solo.

Carlos Rubio en *Claves y textos de la literatura Japonesa* cita a Daisetsu Suzuki a propósito del término *wabi*: “Ser pobre, es decir no depender de cosas mundanas —dinero, poder, fama— y sin embargo sentir en el interior la presencia de algo de valor supremo, eso es lo que constituye la esencia de *wabi*. En términos de vida cotidiana, *wabi* es vivir feliz en una cabaña, alimentarse de un plato de verduras y, a lo mejor, oír el ruido suave de la lluvia de primavera”.

Me separo de Rodrigo en la puerta de la Universidad de Waseda. Él irá a hacer fotos por Shinjuku, mientras yo me reúno con la traductora en una cafetería. Llego media hora antes. Japón ha sido el único lugar que se ha interesado en un proyecto de libros con pictogramas para niños autistas. Intento sortear los obstáculos que puede tener una latinoamericana trabajando con japoneses, que se resumen en que ellos no improvisan y yo sí. Pero llego a esa conclusión tiempo más tarde así que, por ahora, mientras espero a la traductora, leo un libro de la serie *Japan in Your Pocket: Japanese Family & Culture* (también compré los tomos *Salaryman in Japan* y *Living Japanese Style*) que explica lo que debes comprender de Japón antes de intentar hacerte entender.

Rápidamente pierdo interés en el contenido y al dejar el libro sobre la mesa observo que tiene un tamaño similar al ejemplar de la colección *Cuentos del Japón viejo*, que vi hace unos días en una librería de Jimbocho, el barrio de los libros usados. La idea de crear una serie de historias —agrupadas en *Cuentos del Japón viejo* y *Leyendas y narraciones japonesas*—, pertenecientes a la tradición oral y la mitología del pueblo japonés, fue del editor Takejiro Hasegawa. Los relatos, publicados por primera vez en 1885 en inglés, tendrían versiones en francés, alemán, portugués y español.

Las traducciones fueron encargadas a estudiosos y filólogos extranjeros que en esa época vivían en Japón —Gonzalo Jiménez de la Espada, para la versión española; Lafcadio Hearn y Basil Hall Chamberlain, entre otros— y las ilustraciones que las acompañaron fueron realizadas por artistas japoneses herederos del *ukiyo-e*. Para imprimirlos se utilizó “papel crespón”, un papel cuya textura, flexible y rugosa, lo hace parecido a la seda.

“Tomitos impresos en un papel tan raro, que más parece tela que papel, y con multitud de preciosas pinturas intercaladas en el texto. Lo pintado es mucho más que lo escrito, y está pintado con grande originalidad y gracia”, diría de ellos Juan Valera, escritor español, que recibió como regalo ejemplares de la edición inglesa a finales del siglo XIX.

Los lectores de Hasegawa serían los occidentales que comienzan a llegar tras la apertura del país en 1854. La petición, que es más bien una exigencia, vino un año antes de parte de Estados Unidos: Japón

debía poner fin a la política de aislamiento en orden a la cual el país había cerrado sus puertas —de entrada y de salida— a todo lo foráneo durante los últimos dos siglos y medio.

La insularidad radical que el mundo —sobre todo las potencias colonialistas de Europa y Estados Unidos— observa con sospecha, no es nueva ni extraña para Japón que, como explica Carlos Rubio ha hecho del abrirse y cerrarse a "lo otro" una constante histórica. Fue durante los siglos IX-XII, buscando protegerse de la influencia cultural china y coreana, de la cual ya había tomado todo lo que consideraba necesario —alfabeto, religión, sistema administrativo—, que Japón decidió aislarse por primera vez. El paréntesis, durante el que ningún japonés salió y ningún extranjero pudo entrar, duró casi tres siglos.

Como si de un ciclo —programado o no— se tratara, las puertas de Japón se abrieron otra vez en el siglo XIII, para volver a cerrarse tres siglos más tarde. El "otro" del cual Japón quería protegerse esta vez era Occidente. Y es que los barcos que llegaban a la costa a mediados del siglo XVI, además de mercancía, traían con ellos una religión llamada cristianismo, cuyo dios, a diferencia de aquellos con los que el pueblo japonés estaba familiarizado, reclamaba una extraña exclusividad.

Es a este escenario de puertas cerradas al que llaman los barcos norteamericanos. Y tal vez consciente de que un no como respuesta podría desencadenar un desastre, Japón decidió aceptar la propuesta. Tímidamente los japoneses comenzarán a salir —por mandato de Gobierno, grupos de japoneses son enviados a ver cómo se hacen las cosas en Occidente— y lentamente los occidentales comenzarán a entrar.

Vencidas las resistencias —que nunca se vencerán del todo— Japón decide mostrarse. Deposita sobre la mesa sus tres alfabetos, sus mil dioses, sus ceremonias. Y esos cuentos que aún se encuentran, a un precio que no puedo pagar, en las librerías de libros usados.

Mi presupuesto de escritora solo me permite llevar en la mochila un *bestseller* de Genji Kawamura traducido al inglés —*If Cats Disappeared From The World*— y el tomo *Japanese Family & Culture de Japan in Your Pocket*.

Cuentos en papel de seda, libros de bolsillo. Ejemplares que coinciden en su pequeño tamaño, diseñados para hacerse comprender.

La llegada de la traductora me trae de vuelta al café. Tras días de reuniones creo que ya está agotada de explicármelo todo —desde cómo debo referirme a la editora hasta las palabras que incluiremos

en el libro— pero sonríe como si eso, la sonrisa amable, también fuera parte de su trabajo impecable.

⛩

Existen palabras en japonés que marcan la jerarquía al interior de determinadas relaciones. Una de ellas es *senpai*, con que se refieren a un compañero de mayor edad o con más experiencia en cierto campo (literalmente: compañero de antes), y, visto desde el otro lado, *kohai*: un compañero de menor edad o con menos experiencia al que se guía e intenta facilitar el camino (literalmente: compañero de después).

Debe ser mediados de los noventa cuando llamo a Enrique —el hombre que durante todo este libro se dedicará a vaciar su biblioteca—. Ya en esa época he descubierto que el tejido y las manualidades en general ayudan a las personas nerviosas como yo, así que le pregunto si conoce a alguien que me pueda enseñar a tejer telar. Se me ocurre que él puede ayudarme ya que conozco sus retratos en blanco y negro de hombres y mujeres mapuche. También la pieza que tiene en su casa dedicada a la orfebrería y cestería. Dice que sí, que conoce a alguien que puede enseñarme. Le preguntará y me cuenta.

Tres o cuatro días después suena el teléfono de la casa de mi abuela —donde me quedo cuando voy a la ciudad que dejé, pero que visito en vacaciones—. Es Enrique. Nos veremos mañana en la mañana. A las siete de la mañana, en un paradero de Padre Las Casas.

Despierto tarde, así que me salto la ducha. Mi abuela, que se encarga de encender la chimenea y la cocina a leña en las mañanas, aún no despierta, así que caliento agua para un café en la cocina a gas. No existen los hervidores o si existen, nosotros aún no los conocemos. Hace tanto frío que me sale vapor de la boca.

Me reúno con Enrique a las siete en punto.

La micro a Chomío —lugar donde serán mis clases— pasa dos veces al día. La que tomaremos pasa a las ocho. Le pregunto por qué nos reunimos una hora antes. Me responde que para tomar aire fresco. Avanza la hora, con nosotros ahí sentados, imagino que hablando de alguna película. Enrique hace clases de cine en la universidad. Yo sé muy poco de cine y estoy al borde de la hipotermia, pero lo escucho.

La micro llega por fin y nos deja en un segundo cruce. Al bajarnos tomamos un sendero que nos lleva a la casa de la mujer que durante un mes será mi profesora: la señora María. Tejo, sin problemas, siguiendo sus instrucciones, pero olvido todo lo que aprendo al llegar a la casa de mi abuela, donde he improvisado un segundo telar, así

que a partir de la segunda o tercera clase intento anotar las instrucciones en una libreta.

La señora María me mira, desconfiando de mi método. Deje que la lana vaya hablando, dice. Me esfuerzo, sabiendo que no tendré éxito.

Cuando se lo comento a Enrique, me dice algo sobre la nobleza del fracaso. Si he leído a Mishima lo debería entender, agrega con el tono de voz serio que usa cuando bromea.

—Aún no se me ha revelado —digo, siguiéndole la corriente.

—¿Mishima? —pregunta.

—El telar.

Han pasado más de veinte años, pero vuelvo a esas conversaciones y a las mañanas en que tomo la micro, atravieso el campo y llego a la casa de mi profesora.

Sempai. Kohai.

Maestro. Discípulo.

Y *natsukashī,* que quiere decir algo así como nostalgia feliz.

⛩

También regreso de vez en cuando, Enrique, a tu funeral.

Viajé en bus durante toda la noche.

Sentada al lado de tu ataúd, como si fuera una guardiana, está la señora María y no se mueve de ahí durante todo el día. Tampoco la mañana del día siguiente.

Me despido de ti.

Siempre hace frío en esta ciudad. Hoy hay un temporal enorme. Antes de que tu cuerpo entre para siempre en la tierra, uno de tus alumnos lee un texto, de Jorge Teillier, el poeta de los lugares que solo viven en la memoria.

Estas palabras quieren ser
un puñado de cerezas
un susurro —¿para quién?—
entre una y otra oscuridad.
Sí, un puñado de cerezas,
un susurro —¿para quién?—
entre una y otra oscuridad.

Intento calentar mis manos en los bolsillos de mi abrigo.

Te hablo, ahora en dirección al cielo gris.

Te explico que existe en japonés una palabra para la tristeza que provoca la visión de los paisajes invernales, pero ahora no la recuerdo.

⛩

En *Lo bello y lo triste*, Yasunari Kawabata dice:

> El tiempo pasó. Pero el tiempo se divide en muchas corrientes. Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo.

El tiempo es un elástico. Un tejido.

En alguna parte, sigo a bordo de la micro que atraviesa el camino del campo.

En otro, es 2008 y termino una tesis sobre el *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu.

Mi idea es seguir los pasos del manuscrito que ese año cumple mil años y entender cómo es posible que un ejemplar haya llegado a mis manos.

La primera escena de mi trabajo sucede en Japón, durante los últimos años del siglo X: una niña escucha, tras la cortina que separa a hombres de mujeres, la lección de clásicos chinos que un profesor le da a su hermano. Memoriza, calla y se lamenta de no ser ella el niño, porque sabe que si lo fuera, podría hablar con alguien sobre ese conocimiento que hay del otro lado. Sabemos por su diario que durante los primeros años se resignará a ayudar a su hermano con la tarea. También que el padre, al escucharlos, se lamentará de que su hija no hubiera nacido niño. Y es que en el cerrado círculo de la corte japonesa de Heian (794 a 1185 d. C.), al cual pertenece esta niña, los estudios de los clásicos, en su mayoría confucianos, eran patrimonio exclusivo del mundo masculino y requisito esencial para el desarrollo de una carrera en la administración o la política, terrenos también prohibidos para las mujeres.

Los años pasan y poco se sabe de la juventud de esta niña, salvo que, según cuenta en el mismo diario, seguirá dedicando su tiempo al estudio. Sabemos, gracias a los investigadores de su biografía, que formaba parte de una rama menor de la familia Fujiwara —la familia más poderosa de la corte Heian— y que descendía de uno de los poetas que aparece en la primera antología poética compilada por orden imperial a comienzos del siglo X: el *Kokinshū*. La joven se casará

y a los pocos años quedará viuda. Aquí es donde se produce el giro de la historia.

Murasaki Shikibu ingresará a la corte como dama de honor de una de las consortes del emperador Ichijo. Su labor será acompañar a la princesa. Sabe que no hay mejor compañía que una buena historia. Así que escribe y luego lee, en los salones de la corte, uno a uno, los capítulos que cuentan los amores, exilios y tristezas del príncipe Genji y su descendencia.

Al concluir, la historia contará con cincuenta y cuatro capítulos y cuatrocientos personajes que han transitado por tres generaciones.

La historia de un príncipe y otra vez, el problema del tiempo. Su paso por las personas, los paisajes y las cosas. En palabras de Octavio Paz: "Inclinado sobre sí mismo, en un momento de soledad o al lado de su amante, Genji ve al mundo como una fantasmal sucesión de apariencias. Todo es imagen cambiante, aire, nada".

Lo que fue grandioso se desvanece, sin catástrofes ni ruido de por medio, porque eso es lo que hace el tiempo, sin excepción, parece decirnos la caravana de personajes que transita por las páginas del libro. ¿Hacia dónde? Hacia la nada, parece responder Murasaki, con absoluta tranquilidad.

Existe un término estético —vinculado al budismo— que sintetiza lo que atrapó la autora en su relato: *mujōkan* o el sentimiento profundo de impermanencia de las cosas. La "volátil tela de araña" o "las caducas flores de cerezo" que nombran los personajes, están ahí para recordarnos que nada ni nadie escapa a la fugacidad.

No acudimos a mirar el nacimiento de la flor de cerezo, sino su ciclo de vida y muerte, dice Murasaki, y observa: También a usted le parece hermoso, ¿verdad?

Para pagar mis estudios en Barcelona ordeno el archivo de una mutual y cuido niños con autismo severo y otras condiciones que dificultan la comunicación.

Este último trabajo consiste en ser una especie de pariente de fin de semana. Pariente cercano, porque además de darles la comida, los medicamentos y llevarlos de paseo, les ayudo a bañarse y lavarse los dientes. Insisto en decirles niños, pero tienen entre trece y dieciséis años. Insisto en decirles niños porque de alguna manera necesito encerrar en una palabra conocida todo eso que no sé cómo nombrar. Ruidos, repeticiones, ataques de rabia que molestan y enojan a los vecinos.

B tiene un síndrome del que no recuerdo el nombre. Es una chica de catorce años, con la estatura y el cuerpo de una niña de cuatro. Sus huesos son muy débiles, así que usa férulas en la espalda y las piernas. No habla. Solo emite ruidos que, a ratos, me parecen angustiosos. Así que la tomo en brazos, le canto y ella apoya su cabeza en mi hombro. A veces creo que de verdad soy su hermana mayor. Otras, que la hermana mayor es ella. Una hermana que después de muchas vidas quedó atrapada en un cuerpo cuya columna amenaza con partirse en dos.

R es un niño gigante. Un cromosoma de más hace que no le crezcan pelos en el cuerpo. Como no logra avisar que quiere ir al baño, va siempre con pañal. En su caso los ruidos son más bien gritos. Recuerdo que el primer día que intenté darle la comida tiró el plato y que meses más tarde, mientras caminábamos hacia el parque, me pasó la mano por encima del cuello para darme un abrazo.

Cada sábado vamos a ese parque y “damos vueltas”. Es decir, R gira en el pasto como si fuera en el interior de un barril que solo él puede ver. Yo lo espero sentada en una banca y no lo pierdo de vista. Tampoco a las mujeres que sonríen pero alejan a sus hijos.

F es una chica de quince años con algo parecido a un síndrome de Tourette mezclado con otras varias cosas. Vamos a Zara a comprar unas camisetas que necesita para la clase de Gimnasia.

El ruido y la luz del lugar la descompensan.

Escucho insultos, dirigidos al aire, que salen desde el probador: “Puta sudaca”.

Quiero decirle a la mujer que cuida los probadores y que me mira desconcertada que tenemos todo el derecho a estar ahí y que podrían apagar esa música espantosa. Pero en cambio le digo que disculpe y que apenas termine de probarse la camiseta nos iremos. “Puta sudaca”, sigo escuchando. Y luego las preguntas que me hace S, la otra chica que nos acompaña: “¿Es lo mismo una estrella que un amigo? ¿Es lo mismo un auto que un tren?”. No estoy segura, pero le respondo: “No, S, no es lo mismo”, y le pregunto si también ella quiere comprar una camiseta, pero no me dice nada.

Cuando vuelvo a mi casa me baño para quitarme el olor a medicamento, suplemento alimenticio y pañal desechable, que por más que limpiamos, no logramos sacar de la casa. Me preparo un té e intento seguir avanzando en mi tesis: ¿responde el *Genji Monogatari* —ese cuento eterno, que en otro agujero del tiempo Murasaki Shikibu continúa leyendo a una princesa— al género novela? Abro una de las tantas guías de estudio del libro.

Según Masao Miyoshi, “los lectores acostumbrados a la novela están presionados por sus propias expectativas y encajan al *Genji* en la estructura de la novela moderna” cuando en realidad estaríamos ante un texto de carácter híbrido, “un tejido narrativo que enlaza los incidentes en un argumento y presenta autónomos y discretos personajes”. Virginia Woolf, por su parte, a pesar de reconocer el talento de Murasaki Shikibu, señala que es imposible compararla con autores de la talla de Cervantes o Tolstoi. No existiría en el trabajo de la autora japonesa una gran profundidad sicológica y se criticaría la forma tangencial en que la escritora aborda, por ejemplo, el tema de la muerte. Aunque Woolf es drástica, tiene el cuidado de señalar que tal vez su percepción obedezca a un entendimiento errado producto de la aproximación occidental al texto.

No me concentro. Así que cierro los libros y me acuesto. Pienso en lo que diría Murasaki si leyera a Woolf. Y si B, la adolescente de catorce años a la que sigo llamando “niña”, ya estará dormida. Me canto a mí misma la canción que por la tarde le canté a ella. La melodía me calma, así que me duermo y sueño que junto a R y un grupo de niños giramos en silencio sobre el pasto del parque.

⛩

“Dentro de los límites de la anchura de mis jardines, he procurado incluir toda la hermosura que he podido de las estaciones, los árboles floridos de primavera y las hierbas variadas otoñales, atrayendo el zumbido de los insectos que, de otra manera, pasarían inadvertidos en los montes. Y ahora, encantadora amiga mía, ¿podría revelarme cuál es su estación preferida?”, pregunta Genji a una de sus conquistas.

Le responde un poeta, varios siglos más tarde:

Caminamos
por el infierno,
mirando flores.

⛩

En el prólogo de su libro *Cuadernos de Hiroshima*, Kenzaburō Ōe cuenta que en el verano de 1963, cuando viajó hasta allá con el objetivo de entrevistar a los sobrevivientes de la bomba, su hijo agonizaba sin esperanza en una incubadora. Ryosuke Yasue, el editor que lo acompañaba, acababa de perder a su hija mayor.

Dice:

> Una semana después, poco antes de marcharnos de Hiroshima, nos dimos cuenta de que teníamos en las manos la clave que nos indicaba el camino para salir del abismo en el que habíamos caído (…) Esa clave era el carácter peculiar de las personas que habíamos conocido en Hiroshima.
>
> Me impresionó profundamente la forma de vida tan humana de la gente de allí. Su pensamiento. El contacto con ellos me infundió el valor y el ánimo necesarios para sobrellevar el dolor que sentía cada vez que intentaba arrancarme de cuajo aquella raíz malsana, aquella semilla de neurosis que me sumía en la depresión al pensar en mi propio hijo encerrado en una incubadora. Traté de utilizar el dolor de Hiroshima y a las personas con esa naturaleza humana tan particular para limar las durezas de mi propio corazón.

Un dolor lejano.

Y un dolor cercano: una niña de catorce años, encerrada en un cuerpo de una niña de cuatro, cuya columna, en cualquier momento, se partirá en dos.

Visité el Museo Memorial de la Paz de Hiroshima en el invierno del año 2009. Fotografías, maquetas del antes y el después, ropa y objetos que pertenecían a las víctimas de la bomba. Entre ellos, el reloj de Kengo Nikawa.

Según la explicación que lo acompaña, su dueño tenía cincuenta años de edad y al momento de la explosión —8:15 del 06 de agosto de 1945— estaba en un puente a 1640 metros del hipocentro. La fuerza de la bomba lo arrojó hacia el río y sufrió quemaduras graves en un hombro, la espalda y la cabeza. Herido, logró huir a casa de unos parientes en los suburbios de la ciudad, pero a pesar de que su familia cuidó de él, murió el 22 de agosto del mismo año. Este reloj de bolsillo era un obsequio de su hijo mayor, Kazuo, y Kengo lo llevaba siempre con él.

Según la información que proporciona el mismo museo, fueron muchos los relojes que se detuvieron al momento de la explosión.

El corazón de este reloj es un disco dentado, un pequeño platillo que sostiene el eje de la Tierra. Y esta es una historia que comenzará por su final: nada de lo que suceda en ella será reparado. Ni la tierra ni las manillas del reloj ni esta ciudad.

Pero falta para eso. Treinta y cuatro años para ser exactos. Ni un minuto más ni uno menos. Y un padre espera el nacimiento de su hijo. Son las 8:15 cuando le avisan que el primogénito es un varón. El padre. El padre mira por la ventana. No es otoño, pero la hoja de un ciprés se desprende y cae a la tierra emitiendo un leve quejido. No es otoño, no. Es agosto, verano, 1911.

El corazón de un hombre es un nido. Ramas, venas, que forman un entramado. Una estructura con forma ahuecada capaz de sostener a un niño. Y esta historia. Esta historia comenzará por su final. Había una vez: un corazón, un mecanismo. Las manillas, los brazos, los números de un reloj que será un regalo. Porque el niño crecerá. Irá a la escuela, trabajará. Pero falta para eso. Treinta años para ser exactos. Ni un minuto más ni uno menos. Por el momento el niño pasea de la mano de la madre. Los pájaros cruzan el cielo y de su garganta brota un hilo, que sostiene el eje de la Tierra. La mano de la madre cubre la mano tibia del niño. Es agosto, verano, 1915.

El corazón de una madre es una cavidad, una luz blanca. Y esta historia comenzará por su final: el corazón, la mano, la voz de la madre. Todo será quebrado.

El tiempo. El tiempo avanza porque así lo dicta este reloj. Este y todos los que seguirán su marcha. Porque el tiempo avanzará. Aunque una madre, un padre, una ciudad, quieran que se detenga. Todos los relojes seguirán su marcha. No. No. No los de esta ciudad. Pero falta para eso y por ahora, el reloj brilla en la vitrina de una tienda. El niño, que ya es adulto, entra a buscarlo. Su regalo es el sol, una máquina encargada del tiempo. Las hojas del ciprés. El hilo que brota de la garganta de los pájaros. Todo tirita entre dos manillas. El reloj brilla y esta escena se repetirá. Porque este reloj será testigo. Este reloj será llamado a declarar.

El padre recibe el regalo y lo guarda en el bolsillo de su pantalón. Duerme, sueña con una habitación de paredes blancas. Doce números que se proyectan en la pared, se deforman y resbalan. Despierta. Ha llegado la mañana y mira, como tantas veces, el regalo del niño que ya

es un hombre. Agosto, 1945. 8:15.

El corazón del hombre es un ovillo negro, un mapa que se destruye con fuego. Y el fuego caerá sobre esta ciudad. Tres metros de longitud, cuatro toneladas de núcleos atómicos. Y uranio.

Silencio. Silencio y la caída de la primera estructura. Luego lo demás.

Aquí donde todo es una mancha, aquí donde ahora cae una lluvia negra, hubo una vez un padre, una madre —la tibieza de su mano—, un hijo, pero lo único que queda es un reloj. Su pequeño corazón es ahora un mecanismo agonizante, los restos de un insecto que caminó por la corteza de la Tierra hace un millón de años.

El reloj es testigo. Y llora, llora, llora.

Fui a Japón por primera vez en el invierno del año 2006. Estuve por un poco más de un mes en casa de los padres de mi amiga Natsuko, que, convencida de que para conocer Japón de cerca tenía que vivir con una familia japonesa, les pidió que me recibieran.

A Natsuko la conocí en un restaurante japonés del centro de Santiago, al que iba cada jueves a practicar con el cocinero, que preparaba los platos en la barra —el Sr. Watanabe—, un idioma japonés que tras años de estudio nunca logró prosperar (en un lugar de mi memoria, Enrique vuelve a nombrar la nobleza del fracaso).

Ocupado como estaba, el Sr. Watanabe ese día me dijo: *Kyō watashi wa kanojyo to hanashimashita* (hoy hable con ella), señalando a la japonesa que estaba sentada a mi lado. A diferencia de los japoneses que he conocido —básicamente mis profesores de la universidad— descubro rápido que a Natsuko le gusta hablar.

—*30 pun nihongo 30 pun spaingo* (media hora japonés y media hora español) —me advierte.

—Hablas muy bien español. ¿Aprendiste en la universidad? —pregunto, tratando de ser amable.

—Aprendí en la calle —me dice—. Hace ocho meses que estoy de viaje. Comencé en Nueva York y llegaré hasta la Patagonia.

—*Anata wa*? (¿Tú?) —me pregunta, intuyendo mi respuesta.

—*Watashi wa daigaku de manabi mashita* (yo aprendí en la universidad) —digo en un japonés demasiado formal. Y desde ese día quedo en desventaja para siempre.

⛩

He estado en Tokio cuatro veces, durante semanas o meses. Siempre en invierno.

Aunque, en realidad, una de las dos veces en que fui por trabajo, era verano.

No la cuento. Para mí en Tokio siempre es invierno y cae una especie de granizo.

⛩

Mi abuela materna, mi querida abuela, muere durante uno de esos viajes. Y no puedo ir a su funeral.

Antes de irme hablé con ella. Me preguntó cuánto duraba el vuelo. Le dije que cerca de treinta horas con una parada en Dallas. Recuerdo que dijo: Dios mío.

Dios mío, dicho por ella, quería decir: No entiendo qué vas a hacer allá.

Le dije que estaría dos meses trabajando en la traducción de una poeta. Mi abuela me pregunta si por lo menos me pagan bien. Le digo que sí, pero que tomando en cuenta que se trata de manuscritos rescatados con mucho esfuerzo del olvido, la traductora y yo hemos decidido donar el pago a la editorial japonesa que los publicó por primera vez. En señal de respeto hacia su trabajo, le digo, que fue lo que entendí a la traductora que se encarga de hacer de puente entre editoriales.

—O sea no te pagan —dice mi abuela.

—No te preocupes, vendí mi auto —miento.

Hice eso para pagar mi primer viaje, pero en la cabeza de mi abuela los tiempos ya se confunden, así que creo que no notará la mentira. En lugar de aliviarla, la preocupo.

—Dios mío —insiste y esta vez creo que quiere decir: No entiendo qué haces con tu vida.

Igualmente me desea buen viaje, con esa voz que sigo escuchando a veces.

Que me compre una bata floreada de esas que usan las japonesas. Un kimono, le digo.

—Eso —responde y agrega—: Por favor, cuídate.

Mi abuela materna era profesora.

Pienso en ella, viviendo sus últimas horas, mientras visitamos una escuela en las afueras de Tokio. La clase que nos recibirá tiene el nombre de una flor: *Ayame*.

Los niños quieren mostrarnos cómo es su día, así que llegamos temprano. En un grupo de cinco personas, estamos Rodrigo y yo. En el pasillo hay dibujos de las portadas de los libros para niños que él ilustra y yo escribo. También banderitas de Chile.

Un niño o una niña se encarga de cada uno de nosotros y nos lleva de la mano.

El primer lugar que visitamos es la biblioteca de la escuela. De mis intentos de aprender japonés no queda casi nada, así que solo entendemos, por los dibujos, que se trata de un cuento de animales. Mi cuidadora, una niña muy delgada y de pelo corto, no se despega de mi lado y me mira de reojo.

Salimos de la biblioteca, de la mano otra vez, camino hacia la sala. La primera clase es Matemáticas. Un niño que, según nos explican, es el encargado de la semana, se levanta de su silla y anuncia que comenzará la clase. Nos dividimos en grupos, cada uno de nosotros —los invitados— queda en uno diferente. Hacemos un juego de divisiones que una vez resuelto, presentamos a los demás. El niño se levanta de su silla otra vez y agradece, en nombre de todos sus compañeros y compañeras, al profesor. La clase ha terminado.

Volvemos a salir, esta vez en dirección al gimnasio. Veremos un baile local. Niños y niñas se ponen cintillos en la cabeza y con una coordinación perfecta se mueven al ritmo de la música, levantando brazos y piernas, y haciendo chocar unos pequeños rectángulos de madera. Nos queda claro que la disciplina en este país no es exclusiva de un género o una edad. La profesora nos explica que se trata de una canción que celebra la cosecha. Niños y niñas son ahora campesinas y campesinos poseedores de una vitalidad ancestral.

Cuando volvemos a la clase, nuestros cuidadores —con los que a pesar de ir de la mano no podemos más que intercambiar las pocas palabras de saludo que practicamos para la ocasión— se detienen en la ventana.

—*Fuji san* —dicen y apuntan hacia la montaña que aparece entre

las nubes, como accediendo, solo por un momento, al deseo de los niños.

—*Fuji san* —repiten, como queriendo decir que miremos bien.

Los niños no necesitan haber estudiado para saberlo: las montañas son las casas de los dioses. Un dato importante si pensamos que cuatro quintas partes del área total de Japón es montañosa.

Miramos por la ventana. Fue el *Kojiki* —registro de cosas antiguas— el que dijo que el monte Fuji era la morada del espíritu sagrado que protege al país. En ese momento, agarrada a la mano de mi guardiana, recuerdo haber escuchado la historia de dioses japoneses con la forma de tallos de junco.

Seguimos a la sala que, en menos de tres minutos, los mismos niños han transformado en comedor. Cubiertos con pequeñas mascarillas, un pañuelo para sujetar el pelo y guantes, un grupo de cinco o seis se encarga de traer desde el comedor un carro con la comida. Un segundo grupo llena las bandejas y las reparte. Juntos, luego de comer, se encargarán de la limpieza de los platos y de los distintos espacios de la escuela.

La profesora nos ha preguntado, varias semanas antes, cuál es nuestra comida japonesa preferida. No me arriesgo a preguntarle a Rodrigo —que podría decir tempura y cerveza— y respondo: *Curry rice* (en alguna parte escuché que era la comida preferida de los japoneses de siete años).

Cada bandeja metálica tiene un plato con *curry rice*, una leche y la mitad de una naranja. Damos las gracias a la comida —otro dios— y comemos en silencio, escuchando una versión japonesa de "Tomorrow" de Charles Strouse.

Luego de comer y lavarnos los dientes, hay veinte minutos para jugar. Los niños saltan la cuerda en grupo. Nos invitan a probar y al notar que con nuestra falta de agilidad demoramos el juego, nos dicen que si queremos, podemos mirar.

Comienza la última parte de nuestra visita. Han trabajado durante semanas con nuestro libro *El interior de los colores* que invita a buscar lo que se esconde dentro de los círculos dibujados en las páginas. El círculo verde, por ejemplo, dice:

Mira el brote
imagina lo que sueña
la flor que duerme en su interior.

Los niños de la clase *Ayame* leyeron, tradujeron y memorizaron. Ahora, cada uno con un punto de color en la mano, recita en japonés para nosotros.

Amarillo, violeta, gris, azul, naranjo, celeste, café, blanco.

También escribieron y dibujaron sus propios poemas. Taro, el mismo niño encargado de abrir y cerrar la clase, nos muestra el dibujo de un círculo azul y lee:

Redondo.
Un planeta azul.
Donde viven las personas y los animales.
Todos bien. Todos juntos.

El día con la clase pasó muy rápido y sabemos que no volveremos a vernos, así que nos despedimos con sentidas reverencias. Dentro de un círculo azul, está el mundo, dentro del mundo está Japón, dentro de Japón está Tokio y en las afueras de Tokio hay una escuela que tiene una clase. La clase *Ayame*. En el recuerdo, Rodrigo y yo miramos a unos niños que bailan para celebrar la cosecha. Una montaña nos mira a nosotros. Y comemos un plato de *curry rice*.

Todo pasa dentro del dibujo de Taro: un círculo azul.

⛩

El pensador palestino Edward Said usa la expresión “orientalismo” para designar un ejercicio de “geografía imaginativa” (en torno al Norte de África y el Cercano Oriente, pero que luego se ampliará al Lejano), una proyección de raigambre colonialista, según la cual Oriente, como lo conocemos, es una invención europea. Un lugar de seres y paisajes exóticos, con los que soñar despierto.

Un Japón imaginado desde Latinoamérica.

Un Japón lleno de cerros como los que rodean Temuco.

Un Japón habitado por adolescentes de pelo fucsia que estudian en un liceo de Puerto Saavedra.

Una micro que une Padre Las Casas con Osaka, manejada por flores con cuerpo humano de las que aparecen en la película de Takeshi Kitano.

Una amiga alemana que me acompaña a una charla sobre *haiku*, me pregunta el por qué del interés de los jóvenes chilenos por Japón. Le respondo que probablemente tiene que ver con el animé. Aunque pensándolo bien, puede ser más simple: Japón queda lo suficientemente lejos.

Mi amiga, que vino a Chile a hacer un máster de Estudios Latinoamericanos, no entiende la broma. Y yo tampoco se la explico.

⛩

Regreso de la visita a la clase *Ayame* y vuelvo a tener señal en mi celular. Encuentro tres llamadas perdidas y un mensaje de mi madre. Mi abuela murió hace unas horas. Lo primero que pienso es que no me habría perdonado que no esté en su funeral. Pero son veintisiete horas de viaje, así que aunque lo intentara no llegaría. Tampoco quiero irme. Mi abuela se habría enojado conmigo, insisto, ya hablando sola, y me encierro a llorar sentada en el suelo del baño minúsculo.

Hace unos días noto que por los conductos de aire se escucha la voz del niño del vecino. Debe tener tres o cuatro años. Converso con él, como si fuera el espíritu de alguna cosa. Lloro. Le pido a la voz del niño del vecino que interceda por mí frente a mi abuela. Pienso en qué vestido le habrán puesto. Imagino que ese vestido lila que se ponía para los cumpleaños.

Veintisiete horas de viaje. Explícale por favor que no llegaría, le digo, ya sin llorar, a la voz que recorre los conductos de aire. Dile que comprar un pasaje para mañana sería muy caro. Dile que no tengo ese dinero y que la quiero mucho. Por favor, niño, no te olvides de decirle eso último: la quiero mucho.

Me levanto por fin del suelo y me miro en el espejo del baño. Pienso en darme un baño de tina, como hacen por la noche los japoneses. Volver a través del agua al vientre de mi madre, mientras mi madre vuelve al vientre de mi abuela.

Decidí muy temprano que no tendría hijos. Y cuando se lo dije a mi abuela me dijo que eso era un error, que cuando fuera vieja moriría sola. Me voy a suicidar antes de que pase eso, recuerdo que le dije para molestarla y tomé la cuchara del té, haciendo el gesto de cortarme la muñeca. De niña que fuiste loca, dijo mi abuela. Como tu madre, agregó. Es broma, no te enojes, respondí. No se bromea con esas cosas, respondió ella y dejó de hablarme por un rato.

Niño, por favor, antes de que tu voz se vaya, dile que, aunque es invierno en Tokio, afuera hay sol y eso es raro. Que voy a extrañar sus llamadas telefónicas antes de cada viaje para decir que ese lugar al que iba, no importaba el que fuera, quedaba demasiado lejos.

Cuando Rodrigo llega al departamento y no me encuentra toca la puerta del baño. Salgo y le explico que murió mi abuela. Más sereno que yo, me dice que vayamos al templo de la esquina y llevemos unas

flores.

Ya en el templo, dejamos unos narcisos blancos frente a Buda y en silencio, recito a mi abuela el poema que Kozan Ichikyo escribió la mañana de su muerte:

Vine al mundo con las manos vacías,
descalzo lo dejo.
Venir, partir:

Dos sencillos sucesos
que se entrelazaron.

De vuelta al departamento paramos a tomar una sopa caliente. Le cuento a Rodrigo que en su carta de despedida Ryūnosuke Akutagawa dijo que la naturaleza le parecía más bella en el momento en que la vida lo abandonaba.

Es 17 de enero de 2019. Hace frío y el vestido de mi abuela, la voz del niño, las palabras de Kozan Ichikyo y las flores forman una constelación que brotó hace siglos en algún lugar de la galaxia y que ahora se refleja en el plato y su vapor.

Durante 2019 y 2020, como si asistiera a un curso de literatura que me hacía a mí misma, leí en orden todos los libros de Yasunari Kawabata que han sido traducidos al español. También sus discursos y conferencias.

A partir de ahí, vuelvo muchas veces a una escena que podría resumir su escritura: es 1969 y Yasunari Kawabata —convertido hace un año en el primer Premio Nobel japonés— es invitado a la Universidad de Hawái a pronunciar una conferencia. Pero en lugar de comenzar su exposición refiriéndose al *Genji Monogatari*, como era el plan, el escritor se refiere largamente a la visión que tuvo en el comedor del hotel en el que se hospeda: cientos de vasos dispuestos boca abajo brillan bajo el sol tropical. Kawabata explica que se trata de un primer e inesperado encuentro con una belleza que a sus setenta años ha visto por primera vez y con toda claridad. “¿No es precisamente este tipo de encuentro la esencia misma de la literatura y también de la vida humana?”, se pregunta.

Tras relacionar la visión de esos vasos con la incapacidad de abarcar algo más que fragmentos de la realidad —asunto en el que profundizan los monjes zen que tanto le interesan—, Kawabata se excusa: “He hablado demasiado y tediosamente acerca de estos vasos pero esto es un signo de la crudeza de mi literatura y mi vida, algo muy característico en mí”.

⛩

Una escena que resume una obra.

Un bonsái que captura el tiempo no solo de un árbol particular, sino de toda la especie.

Un *haiku* que da cuenta de la realidad y su compleja relación con el lenguaje.

Variantes de esa belleza fugaz que menciona en la conferencia de la Universidad de Hawái fue lo que Kawabata atrapó en los textos breves que el mismo denominó *Historias que caben en la palma de la mano*. Miniaturas, con aire de apunte inacabado, que en un par de párrafos o en unas pocas páginas exponen las preocupaciones que cruzaron su obra y que tan bien enumeró su amigo Yukio Mishima: unión de la delicadeza con el vigor, la elegancia con la conciencia de lo más bajo de la naturaleza humana, soledad, y una claridad que encierra una insondable tristeza.

Los relatos que en algunos casos no alcanzan a completar una página, escritos durante los casi cincuenta años que dedicó a la escritura, tal vez le ofrecieron una posibilidad de atrapar esos trozos de realidad que tanto le interesaban.

También de libertad. Porque Kawabata, novelista, desconfiaba del género al que dedicó la mayor parte de su obra. Diría: “Me pregunto si la novela es todavía la forma literaria o artística más adecuada a la época, y también, si la era de la novela y hasta de la literatura misma ha terminado”.

¿Renunciar a escribir? No, pero hacerlo con la conciencia de que se trabaja con una herramienta fallida: Desconfía del lenguaje, diría varios siglos antes un monje zen. Así que Kawabata usará las palabras, pero también el espacio de silencio que queda entre una y otra.

¿La parte por el todo? Más bien la parte por la nada, el vacío, diría el mismo monje que, recién ahora lo notamos, es el monje Dōgen, que dice: “Si encuentras a Buda, mátalo”.

Existe una corriente del tiempo —de esas que el mismo Kawabata se encargó de definir en *Lo bello y lo triste*— donde esa charla continúa, e imagino que el escritor se pregunta si lo mejor no será tomar esos vasos, que siguen brillando, y estrellarlos contra el suelo. No habría de qué preocuparse; si el zen, si Kawabata está en lo cierto, los trozos, cada vez más minúsculos son capaces de contener el reflejo

del ojo que los observa, la habitación y el universo completo. Lo dijo Ikenobō Sen'ō, maestro del arreglo floral: "Con un ramo de flores y un poco de agua, se evoca la inmensidad de ríos y montañas".

Es 1972 y Yasunari Kawabata decide realizar su último trabajo: la reducción de una de sus novelas más importantes —*País de nieve*— a uno de estos relatos de un par de páginas. Insiste: de la realidad y también de la propia obra, solo fragmentos. El mismo año se dirigirá al departamento con vistas al mar al que solía ir para corregir sus manuscritos y se suicidará, sin dejar nota de despedida.

Issa Kobayashi dice: “Vi que todas las cosas del mundo gozan de vida corta y cruzan el espacio con la rapidez del rayo. Caminé de un lugar a otro hasta que mis cabellos quedaron blancos como la escarcha del invierno”.

Otra vez, el tiempo: una corriente rápida en algunos tramos y lenta, hasta inmóvil, en otros.

⛩

De los análisis que leo sobre la obra de Kawabata, me quedo con una observación que hace Donald Keene sobre el autor: Yasunari Kawabata, rodeado de periodistas, tiene el aspecto de un ciervo asustado.

(Un ciervo que, solitario, se interna en la oscuridad y se dedica a observarla).

⛩

Durante los años 2000 y 2001 estudio japonés en la Universidad de Santiago. Mi horario se divide entre mañanas de estudio y un trabajo como periodista en una oficina de comunicaciones, a la que voy por las tardes. Mis compañeros de universidad acaban de salir del colegio. Tengo veinticinco años, pero para ellos soy una especie de anciana.

La caligrafía, la memorización de las palabras y las canciones en japonés que cantamos en clases, como si fuéramos párvulos, coinciden con un periodo de mucha angustia. La siquiatra, a la que voy una vez a la semana entre clases y trabajo, me habla de una depresión leve, pero prolongada. Mientras me explica, me parece que lo que hace es una definición de las personas melancólicas. Aun así, decido tomar el antidepresivo que me receta, más un estabilizador del ánimo al que reacciono como si tuviera una resaca que no se va.

—No creo que pueda cambiar mi carácter —le digo en una de las sesiones, algo cansada.

—Si vienes a verme, es porque crees que hay cosas que puedes cambiar —me responde ella, siempre amable.

Le agradezco su paciencia y después de insistir, logro que me quite el segundo medicamento, al que en tiempos en que esa angustia ha sido extrema se ha sumado también un ansiolítico.

No es tristeza, le explico a una amiga. Es angustia y se me pasa llorando.

Tal vez por la exigencia de ese momento, a mediados del segundo semestre comienzo a sentir eso que conozco desde que era una niña, de manera más intensa. Entre trabajo y clases tengo que bajar del metro porque siento que me ahogo y entre clase y clase lloro en el baño.

Mis compañeros, esas queridas niñas y niños raros, comienzan a decir que hay un fantasma en la facultad. Una mujer que llora. Un *yōkai*. El rumor, en vez de hacerlos reír, los sumerge en una tristeza colectiva. El grupo de estudiantes de japonés es el de las niñas y los niños melancólicos. Años más tarde, cuando soy la profesora de literatura japonesa los identifico perfectamente. Los estudiantes de japonés sueñan con estar lejos de la sala, en un país inventado que llaman Japón, o su variante: una pieza donde quedarse encerrados para siempre.

Es contagiosa, le explico a mi amiga. La angustia es contagiosa.

Una enfermedad de los estudiantes de japonés que a ratos se olvida, pero nunca se termina de curar.

Los japoneses sienten un cariño especial por los personajes caídos en desgracia. También por los monstruos.

Estamos en 1776 y un pintor dibuja las ilustraciones de lo que será una de las más reconocidas recopilaciones de esos seres que habitan el lado oscuro del mundo: *Guía de monstruos y fantasmas de Japón* (*Gazu Hyakki Yakō*). Ancianas de la montaña que devoran a sus visitantes (*yamauba*), un gato con dos colas que simboliza la rabia (*nekomata*), mujeres-arañas que matan a sus amantes *(jorōgumo*). Agrupados bajo el nombre de *yōkai*, los seres sobrenaturales de los mitos populares de la tradición japonesa están llenos de rarezas físicas y morales, vinculadas a la metamorfosis y la naturaleza maleable de los cuerpos. Mirarlos provoca repugnancia y fascinación.

Y es que los *yōkai* son dioses que han caído en desgracia. Siniestros, degradados y cercanos a lo ridículo. Pero dioses, al fin y al cabo.

Tal vez quien mejor lo entendió fue el poeta y monje Ikkyū (1394-1481). Presunto hijo del emperador Go-Komatsu, ingresó muy temprano al templo de Rinzai Zen, Ankoku-ji, donde tras estudiar cultura y lengua china demostró ser un prodigio poético.

Cuenta Yasunari Kawabata —que consideraba a Ikkyū el más riguroso de los monjes zen— que el poeta cuestionaría los fundamentos de la religión y también los de la vida: “Si hay un Dios, que me ayude. Si no hay ninguno, quiero lanzarme al fondo del lago y convertirme en alimento para los peces”, diría antes de uno de sus tantos intentos fallidos de suicidio.

El monje Ikkyū, conocido por su *Colección de la nube loca* —conjunto de poemas eróticos, extraño en el contexto de la poesía zen de la Edad Media japonesa—, intentó la liberación a través de la ingesta desatada de alcohol y de pescado.

A propósito de una de sus caligrafías —“es fácil entrar en el mundo de Buda, es difícil entrar en el mundo del Diablo”—, Kawabata se refiere a la oscuridad como una de las caras de la existencia con la que se topará quien emprenda la búsqueda de la verdad y la belleza.

Monstruos. Observar y aceptar los propios monstruos. De tanto mirarlos, Japón parece quererlos. La mujer protectora de los puentes, famosa por la fealdad de su rostro (*hashihime*); un niño con olor a sake

que roba a los viajeros (*shuten-dōji*); un ser de una sola pierna que habita en las montañas y roba la sal a los leñadores (*sansei*).

Un anciano japonés me observa mientras, en la librería de Jimbocho, reviso el libro de Sekien Toriyama. Cuando nuestras miradas se encuentran, realiza una inclinación de cabeza que interpreto como una disculpa y una invitación a que por favor siga con mi lectura. El país de los demonios es también el país de la timidez y el respeto por el espacio del otro.

Cuentan que el comportamiento del monje Ikkyū, además de ser extremadamente excéntrico, era dulce y divertido. Los niños, encantados ante ese dios extraño, se subían a sus rodillas para acariciarle la barba y los pájaros se le acercaban en busca de alimento, con total naturalidad.

Un par de veces a la semana Rodrigo y yo comemos tempura de verduras en un pequeño restaurante de comida rápida que está a la salida de la estación Ikkebukuro. *Oishīdesu* (delicioso), le digo al camarero cada vez que trae el plato. *Soshite yasui* (y barato), dice Rodrigo, cuando el camarero va camino a la cocina.

Pruebo la cerveza y saco de mi mochila el inventario de monstruos de Toriyama, que terminé comprando en la librería. El *kappa* aparece en la página 20. Conocido también como *kawatarō* es, según mi nueva adquisición, "uno de los monstruos acuáticos más populares del Japón".

Leo el comentario que acompaña el dibujo: "Se cree que tira de las piernas que están en las orillas de los ríos y las arrastra hasta el fondo. Es de color verde, tiene ancas de rana y en la cabeza lleva una especie de plato con agua".

Luego, en el pie de página: "El *kappa* ha sido dibujado en distintos lienzos y también como personaje de manga o en anuncios de sake. Ryūnosuke Akutagawa lo hizo protagonizar una de sus obras más famosas, que lleva el mismo nombre".

No contenta con la brevedad de la explicación, le explico a Rodrigo que el *kappa* salva a los niños de morir ahogados.

—Pero si acabas de decir que los arrastra y los ahoga.

—Por miedo a encontrarse con él y que los arrastre, los ahogue o les chupe la sangre hasta dejarlos blancos como sábanas, según he leído en otras versiones, es que los niños no van solos al río. El *kappa* ofrece lo que tiene —su fealdad— y los salva.

—Si me hubieran contado de niño la historia de un monstruo verde con patas de rana habría terminado muerto en el fondo del agua…

Sin escuchar razones, continúo con una especie de apología del *kappa* que cobra intensidad a medida que bebo mi cerveza:

—Una vez vi uno. De vez en cuando aparecía en el río Cautín.

—Te creo.

Después de varias, pedimos una última Sapporo —mitad para cada uno— y entonces enumero con una voz que Rodrigo apenas logra escuchar:

Niños jugando en la orilla del río Allipén.

Niños jugando en la orilla del río Carrileufú.
Niños jugando en la orilla del Cholchol.
Niños jugando en la orilla del río Colpi.
Niños jugando en la orilla del río Donguil.
Niños jugando en la orilla del río Huichahue.
Niños jugando en la orilla del río Lumaco.
Niños jugando en la orilla del río Quepe.
Niños jugando en la orilla del río Truful-Truful.

Despiertan —es de noche, allá amanece—. Los cuida el dios renacuajo, el dios luciérnaga. Y un *kappa* que, de vez en cuando, se asoma desde el fondo del agua.

Uno llega a la escuela, asegurando que lo vio a lo lejos —"llevaba un plato en la cabeza"— y entonces todos los demás, para no ser menos, comienzan:

—Yo también lo vi.

—Y yo.

Una amiga me pregunta qué estoy escribiendo. Le cuento que un diario sobre Japón. Dice que lo ve difícil. Conoce mi mala memoria y sabe que el primer viaje lo hice hace más de quince años. Le digo que no se preocupe: soy buena modificando y reparando. Tal como hacía mi abuelo carpintero con los muebles rotos: reemplazo, pego, emparejo.

Fue mi abuela materna la primera que me dijo que escribiera un diario. Ella —que se consideraba a sí misma un ejemplo de todo— conservaba los que había escrito desde los quince años. Libretitas de cuero negro que me dejó mirar alguna vez. Recuerdo que pensé que escribiría sobre su vocación de profesora rural o sobre lo difícil que fue para ella estudiar en tiempos en que las mujeres no lo hacían. También lo que significó llevarse el peso económico de una casa. Mi abuelo era carpintero y lector de novelas de *cowboys*. También alcohólico, lo que implicaba que de cada tres trabajos dejaba uno a la mitad.

En lugar de eso me encontré con páginas y páginas —el papel de las libretas es tan envidiable como la letra de mi abuela— dedicadas a mi abuelo que un día la miraba, otro le enviaba saludos a través de un amigo, y otro la invitaba a un baile. También páginas y páginas de los géneros que compraría para hacerse vestidos como los que aparecían en el último número de la revista *Eva*. Mi abuela, dije, mientras leía. Y algo en mí se sintió a gusto con su egocentrismo y su falta de vergüenza por ser vanidosa "y no perder el tiempo leyendo porquerías". Cuando decía esto mi abuelo y yo levantábamos los ojos de nuestros respectivos libros, sin saber a cuál de los dos quería criticar esta vez. Mi abuelo era el primero en mover la cabeza. Yo, como si su gesto hubiera sido una especie de permiso, lo imitaba. Y entonces mi abuela, está vez dirigiéndose a mí, decía: "Cuidadito, cuidadito".

—¿No te gusta tanto escribir? Haz como yo: escribe un diario, insistía.

—¿De qué voy a escribir si no tengo novio ni plata para vestidos? —le respondía para molestarla.

—Yo no tenía un peso, pero siempre estaba bien presentada.

—¿Quieres decir que estoy mal presentada? ¿Escuchaste, abuelo, lo que me dijo?

Un día estas conversaciones se borrarán de mi memoria. Es lo que

hace el tiempo y tal vez los diarios que llevaba mi abuela eran un intento de decirle que, por favor, no lo hiciera. Amores, nacimientos, muertes y todo lo que marca el antes y el después de una vida, probablemente será lo último que se olvide —aun así, sucederá—, pero qué pasará con los vestidos, el corte de pelo que no salió como querías o que al contrario, salió tan bien que te hizo caminar un rato más por la ciudad —el viento insistía en mover un mechón hacia la izquierda— fingiendo que mirabas las vitrinas, pero no, lo que querías era lucir tu peinado nuevo. Lo sabías, abuela: la pequeña tristeza, la pequeña felicidad, será lo primero en irse. También las mujeres japonesas lo sabían.

Regreso al pasado —o el futuro, ya no sé— donde sigo intentando hacer mi tesis sobre el *Genji Monogatari*. Muchos de los libros que he tenido que leer, culpables de esas ojeras que cada vez se acentúan más (y que según mi abuela se quitaban con agua de manzanilla), hablan de eso: la fugacidad. Pero debo comenzar por el principio y en el principio de todo —ella tenía razón— están los diarios o *nikki*.

Leo en el libro de Carlos Rubio:

> Desde las primeras décadas de la época Heian (794-1185), los funcionarios escribían diarios privados en los que anotaban asuntos relativos a los órganos de gobierno y a la vida de la corte imperial, y en ocasiones, a sus actividades cotidianas (…) Son obras —valoradas por los historiadores mucho más que por los críticos literarios— que registran los sucesos de la corte, las ceremonias y los asuntos relativos al llamado *yusokukojitsu* o protocolo cortesano, sin hacer referencias a las ideas o sentimientos de sus autores.

Anoto al margen:

* Los diarios de los hombres de la corte Heian no sobreviven.

* Los hombres de la corte Heian se consideraban a sí mismos importantísimos.

Sigo con la lectura:

> Diametralmente opuesto será el contenido de los diarios femeninos cuyos primeros antecedentes los encontramos en la segunda mitad del siglo X.
>
> La aristocracia femenina, ese mundo cerrado dentro del otro

> mundo igualmente cerrado de la corte, empieza a escribir diarios en *kana* (silabario de origen japonés). Estos diarios no eran descripciones del acontecer diario escritos a medida que pasaban los días, sino recuerdos escritos en fechas posteriores a los sucesos narrados. En consecuencia su estilo tendía a ser introspectivo, haciéndolos parecer más obras de ficción que diarios.

A propósito de uno de los diarios más famosos, el *Kagerō nikki*, que narra los sentimientos que despiertan en la esposa de un alto funcionario de la corte sus amoríos con otras mujeres, Donald Keene señala:

> Nosotros podemos no aprobarla, pero la entendemos perfectamente. Debido a que ella se confina a sí misma a describir sus emociones con una desnuda honestidad, sin describir eventos efímeros o especulaciones intelectuales, su diario, como otros de los productos de la sensibilidad Heian, tienen una modernidad que nos asombra hasta hoy.

Según la visión de Keene este diario es el antecesor del *Genji Monogatari*.

> Nosotros creemos en los personajes del *Genji Monogatari* como creemos en la autora de *Kagerō nikki* (…) Los personajes no son simplemente buenos o malos, jóvenes o viejos, sino que gente compleja llena de dudas e incertezas. El dolor surge no por la maquinación de villanos o el despecho de malévolos demonios, sino como una parte necesaria de la condición humana.

Anoto al margen:

*Las mujeres de la corte Heian se dedicaron a la escritura de la pequeña alegría y la pequeña tristeza —te compras un vestido, un amante te abandona—.

* Las mujeres de la corte Heian, llenando páginas con las detalladas observaciones sobre las emociones que experimentaban frente al mundo en que les tocó vivir, fundaron la literatura japonesa.

Mi amiga no termina de entender. La manipulación de los hechos y los recuerdos le hace ruido. No le ve la gracia. Le digo que justamente se trata de eso: gracia. La historia, los hechos, los recuerdos, deberían tenerla, para no perder la atención del que lee o escucha.

Eso es lo que hace Murasaki Shikibu hace diez siglos: elaborar una historia que mantenga la atención de su audiencia. Una historia que al concluir habrá transitado por tres generaciones: un emperador, su hijo Genji y el hijo de este: Kaoru. Y algo que se volverá una constante en la literatura japonesa: retratar a los personajes no como nos hubiera gustado que fueran, sino como son; en el caso de Genji, una especie de Don Juan errático y melancólico, nunca feliz.

Iván Morris, en su libro *El príncipe resplandeciente*, habla del que tal vez sea uno de los motivos de la sobrevivencia del *Genji* a más de mil años de su nacimiento: la capacidad de observación, casi quirúrgica, del corazón humano que demuestra su autora. Los diarios de muchas mujeres —también su propio diario— estuvieron ahí como material de apoyo: observación de la vida cotidiana y sobre todo, una prosa de carácter introspectivo que daría credibilidad a las futuras formas de ficción.

El momento histórico en el que Murasaki escribió su historia era, por otra parte, irrepetible. Tras un primer periodo de importación cultural, proveniente de China y en menor grado de Corea, que se dio con especial intensidad entre los siglos IV y IX, Japón se encontraba lo suficientemente maduro cultural, administrativa y económicamente como para procesar el conocimiento adquirido. Había adoptado un sistema de escritura —los ideogramas—, incorporado una religión —el budismo— y un sistema administrativo, político y social. Ahora necesitaba volverlos propios y para eso decide cerrar sus puertas durante los tres siglos siguientes. Nada entrará y nada saldrá de Japón desde fines del siglo IX hasta mediados del siglo XII. Y es en este proceso de asimilación de lo otro, en este encierro, donde las mujeres escriben su propia historia.

El texto de Murasaki, que no fue pensado para circular de forma masiva sino para ser leído ante un público muy reducido —el público de la corte—, siguió viviendo gracias a la labor de esmerados copistas y lectores devotos.

Pasarán los años, los siglos, y a los textos que circulan como

oficiales se sumarán diccionarios de lectura, versiones resumidas, enciclopedias y traducciones al japonés moderno, dos de ellas —incluso algunos estudios hablan de una tercera versión— hechas por Junichirō Tanizaki.

El *Genji Monogatari* llegará a Occidente traducido por primera vez al inglés por el japonés Kenchō Suematsu, pero serán dos traductores de habla inglesa, Arthur Waley y Edward Seidensticker, quienes en 1933 y 1976, respectivamente, realizarán los trabajos que sirven de referente a las traducciones al alemán, francés y español que hoy siguen circulando.

Cuando mi amiga me mira con cara de que está a punto de dormirse encima de la mesa, llegamos a la pregunta que, preocupada como está por la división entre ficción y realidad, podría interesarle: ¿se trata o no de una novela? Y si es así, ¿es posible incluirla en el canon universal?

Masao Miyoshi, profesor de literatura japonesa de la Universidad de San Diego, se refiere, a propósito del libro de Murasaki, a la presión que generan las propias expectativas. El lector occidental, como buen ser humano, se verá en la necesidad de encajar la historia de Genji en una estructura conocida, ¿qué mejor que la novela moderna?

Quien pertenezca a nuestra especie conoce el mecanismo: volver conocido lo desconocido y hacer que encaje en nuestro marco de referencia. En resumen, en el caso del libro, normalizar de modo que su lectura no nos signifique un quiebre.

⛩

Volver conocido lo desconocido:

Japón es un conjunto de 6852 islas.

Japón es un país inventado por Yasunari Kawabata.

Japón es la melodía que le canto a una niña atrapada en un cuerpo demasiado frágil, cuya columna amenaza con partirse en dos.

Japón es una marca de chocolate que venden en los *konbini* de Ikebukuro.

Japón es un país hecho con ramas y piedras, por un niño que juega a orillas del río Cautín.

Japón es el patio de una casa de reposo para gente con melancolía.

Japón son las fotografías de Rodrigo.

Cabeza de Buda en el barrio Toshima.

Libros en Jimbocho.

Chicas y el sol. Roppongi.

Árboles del Palacio Imperial.

Las pequeñas muñecas de Akihabara.

Yasukuni y los *kamikaze*.

Niños jugando afuera del Museo Sumida Hokusai.

茶碗蒸し
『一本穴子』

Cocinero de Jimbocho.

Mujer en Asakusa.

BIC CAMERA
BABY-G
20
売り

Hombre caja caminando por Shibuya.

小面
¥130,000
若女
¥130,000
ETUDE
HISTORIQUE
de la
CUISINE
FRANÇAISE

Máscaras en una tienda de antigüedades de Jimbocho.

はこちら
K-1
GYM
ilyMart

King Kong asomándose por encima de un almacén de Setagaya.

Recuerdos del futuro: Nakagin Capsule Tower de 1972. Ginza.

SHISEIDO
KOSÉ
Kanebo
SOFINA
東京ラジオデパート
SEGA
1号館

Mujeres con kimono. Akihabara.

Tokio, visto desde Shinjuku.

⛩

Quien lea lo que viene podrá instalarlo en su propio registro de lo que es verdad o cuento. Si fuera yo, me inclinaría por lo segundo. Pero pasó de verdad. En mi tercer viaje visité a la madre del futuro emperador: una princesa.

Soy escritora de cuentos para niños. Visito escuelas, ferias del libro y esta vez, la casa de una princesa. Se trata de una visita no oficial. Ella, interesada en los libros infantiles —tal vez porque su especie los ha protagonizado durante siglos—, quiere saber un poco más del libro que acabamos de publicar en su país. También quiere que le hablemos de Chile. Nosotros, un grupo de cinco personas, solo queremos verla a ella.

Nos piden que no comentemos la visita, así que intentaré no romper mi promesa (o romperla solo en parte, pero me perdonarán porque los escritores nos dedicamos a eso, contar los secretos de la familia, los secretos de los amigos, los secretos propios); a cambio, hablaré del caballito. Cada uno de los que asistimos llevamos un regalo para un miembro de la familia. A mí me corresponde el niño.

Semanas antes del viaje llamo a Motoko, una amiga japonesa que vive en Chile hace once años (existe una palabra en japonés para denominar a alguien a quien más que un amigo consideramos parte de nuestra familia: *nakama*. Motoko es eso: una especie de hermana) para pedirle ayuda con la compra del regalo. ¿Qué se le regala a un niño que un día será emperador? ¿Un juguete? ¿Un libro de cuentos?

Le pido que sea ella la que elija el regalo. Me responde que no, pero dice que mañana tomemos un café y pensemos en algo.

Mientras al día siguiente la espero en un café del centro de Santiago, pienso que la figura del emperador no es fácil de comprender. Si los reyes occidentales han sido el producto de determinados momentos históricos, los emperadores japoneses son, según cuenta la historia japonesa, descendientes directos de una deidad.

La aceptación de ese origen ha influido por siglos en el pensamiento y en la forma en que los japoneses se ven a sí mismos. Hitoshi Oshima, en su libro *Estructura fundamental del pensamiento japonés*, lo explica así: a diferencia del pensamiento chino o coreano, y aun más del pensamiento occidental, el pensamiento japonés no se ha

desarrollado de manera histórica, sino mítica. Y va más allá: se puede resumir la historia de este como la de la resistencia ejercida por parte del pensamiento mítico hacia los distintos pensamientos históricos procedentes primero de China y luego, de Occidente.

Para entender este fundamento es necesario retroceder hacia fines del siglo VII. Japón se enfrenta a la necesidad de historias nacionales que le permitan formar y reforzar su poder político. Necesita, en otras palabras, de una literatura inicial, cuyos dos exponentes más importantes serán el *Kojiki* o *Crónica de hechos antiguos (*año 712) y el *Nihon Shoki* o *Crónicas del Japón* (año 720).

Dioses, batallas reales, animales con comportamiento humano, objetos que cobran vida, todo eso encontraremos en sus páginas. Pero habrá un mito que marcará especialmente el camino de las islas: Amaterasu, además de ser la diosa sintoísta del sol será la bisabuela del primer emperador. En otras palabras, será un mito y no la historia lo que sostendrá a los japoneses.

Y ahora volvamos al café. El regalo.

Intento que Motoko me explique algo más. Quiero preguntarle si —aunque la Constitución de posguerra los haya obligado a decir lo contrario— siguen considerando al emperador como algo sagrado. Me freno justo antes de pronunciar esa palabra: “sagrado”. Varias de las risas de mis amigas japonesas tienen que ver con mi relación con el Japón de los libros —creen que no entiendo japonés y por lo tanto sus burlas, pero algo entiendo—. Si a eso sumo que ya he aprendido que ser clara y directa tal como dicta el deber ser occidental no es necesariamente una virtud planetaria, uso un término más amplio. Elijo la palabra “importante”.

¿Sigue el emperador siendo importante?

Vamos y volvemos en el tiempo. Es 26 de junio de 1945 y los mandatarios Harry S. Truman, Winston Churchill y Chiang Kai-Shek, definen en la Declaración de Postdam los términos en que se llevará a cabo la rendición japonesa. De todos los puntos incluidos fueron dos los que impactaron de manera directa en la estructura —o espíritu— de Japón. El primero quedaría consignado en el artículo 9 de la Constitución del año siguiente y será problemático hasta el día de hoy: quedaba estrictamente prohibido que el país de los samuráis volviera a tener ejército de guerra. El segundo: el emperador pasaba a ser un símbolo del Estado y de la unidad de la nación cuyo rol de ahí en adelante, puramente ceremonial y no soberano, quedaba sujeto al comandante supremo de las Fuerzas Aliadas.

Fue el mismo emperador Hirohito el que se encargó de hacer pública la rendición el 15 de agosto de 1945, tras haber sufrido el ataque de las dos bombas atómicas.

La escena es relatada por el premio nobel de Literatura Kenzaburō Oē, en *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*:

> Los adultos estaban sentados alrededor de los aparatos de radio y lloraban. Los niños se reunían en la polvorienta calle y murmuraban su perplejidad. Pero lo que más sorprendió y decepcionó fue descubrir que el emperador hablaba con voz humana… ¿Cómo podíamos creer que una augusta presencia con tanto poder se había convertido en una simple voz humana?

Tras escuchar sus palabras, a pesar de que el mismo emperador exigiera al pueblo evitar cualquier explosión de emociones, hubo japoneses —la mayoría de ellos oficiales militares— que se quitaron la vida.

El emperador no era un dios en la tierra, lo habían entendido mientras lo escuchaban y tras conocer las cifras que dejaba la Segunda Guerra Mundial, casi cincuenta millones de muertos —en su mayoría civiles—, entre ellos un millón setecientos mil japoneses, era probable que tampoco hubiera otro dios en ninguna parte.

Motoko, en lugar de responder a mi pregunta, me cuenta una historia. Su abuelo cuando era niño vio al emperador, a lo lejos, montado en un caballo. No sabe dónde sería, pero cree que pudo ser en Okayama, donde aún vive su familia materna. Sabe también que pasaron los años y que ese niño se convirtió en un adulto que fue pintor, profesor de la Universidad de Okayama y tuvo cuatro hijos —una de ellas su madre—. La vida pasó. Y cuando estaba en sus últimos días pidió que le acercaran un atril para pintar al emperador, que en algún lugar de su memoria seguía cabalgando.

Un caballo.

Motoko conoce el trabajo de un artesano que ha dedicado toda su vida a hacer pequeños caballos de greda negra.

Al día siguiente tengo uno en mis manos. Tiene dibujos de hojas y flores blancas en el lomo. Un caballo que salió del último sueño del abuelo de Motoko. Lo envuelvo con cuidado en papel blanco. Durante las veintisiete horas que tarda el viaje —con escala en un aeropuerto de Estados Unidos— lo llevo en el equipaje de mano.

⛩

El caballo negro duerme dentro de mi cartera, cubierto de papel y envuelto además en un pañuelo. Noto que intenta acomodarse entre el pasaporte, la billetera y un libro de Shuntarō Tanikawa. Respira corto y rápido. No creo que se deba a que tiene un mal sueño —o al miedo a la oscuridad de la cartera— sino a que al ser un caballo pequeño sus pulmones deben ser del tamaño de un par de almendras.

Rodrigo duerme en el asiento del lado. Yo temo que el caballo desaparezca, así que me quedo despierta, acomodo la cartera en mi hombro, como si fuera a usarla de almohada y le canto a mi prisionero la misma canción que le cantaba al oído a B, la niña con el síndrome doloroso y extraño.

No es un canto en realidad, son cuatro notas que funcionan como una especie de calmante, un todo va a estar bien, no te preocupes. O tal vez no, tal vez todo estará mal, pero por ahora somos dos seres que de un modo improbable —dos mil millones de años luz de soledad, según Tanikawa— se han encontrado y han reparado el uno en el otro.

Cargo en brazos a una niña de catorce años, encerrada en el cuerpo de una niña de cuatro.

Cargo en mi cartera un pequeño caballo negro que robé de un recuerdo ajeno (el caballo que dibujaba el abuelo de Motoko es ahora un objeto de greda negra que quedará en el listado de los regalos que reciben los familiares de la casa imperial y que cada año se recogen en un inventario).

Cargo en la maleta una de las libretas que escribió mi abuela.

Todo estará bien o todo terminará por estar mal. Pero la fuerza de gravitación es la fuerza de las soledades que se atraen y se encontrarán, mientras continúe funcionando la métrica del corazón (otra vez el que habla es Tanikawa).

Noto que el caballo rompió el envoltorio y asoma la cabeza por los pliegues del pañuelo. Mordisquea el papel. Las hojas del libro. Por favor, le digo, no te comas la página en que aparece el poema que habla de la miel. Ese que está hacia el final del libro y dice algo así como que la miel abunda incluso en el vacío.

Mientras voy a mi visita imperial —que sucedió o no— Rodrigo me espera tomando cerveza y comiendo una hamburguesa. Lleva en su teléfono frases útiles para el viaje.

—*Oishikatta desu* (estaba delicioso), le dice a la camarera.

Ella se lo transmite al cocinero, que al entender que alaban su comida hace una reverencia desde la cocina.

Rodrigo levanta su cerveza desde la barra.

Al mismo tiempo, le entrego el caballito a una secretaria y digo:

Honno kimochi desu (es un humilde regalo).

Siguiendo las recomendaciones de *The Rules of Living in Japan*, al momento de ejecutar la acción —agradecer la comida, entregar el regalo— ambos inclinamos la cabeza.

⛩

Solo una vez tienes la oportunidad de dejar una primera impresión, decía mi padre, sobre todo durante mi adolescencia, a propósito de mis zapatos, siempre sucios. Ese recuerdo, mi padre y sus zapatos lustradísimos, me sirve para hablar de la primera vez que visité una casa japonesa. No de la relación de los japoneses con los zapatos, la prohibición estricta de que pisen el suelo de las casas, sino de la primera impresión que tuve al entrar a una de ellas. O la segunda. Porque esa casa yo ya la conocía, gracias a las notas al pie —infinitas—, que incluye cualquier novela japonesa pero, sobre todo, gracias a las películas de Yazujirō Ozu.

Fui por primera vez a Tokio en enero de 2006. Natsuko y su novio, Akihiko, me esperaban en el aeropuerto de Narita. Durante cinco semanas dejé mis zapatos en el *genkan* y dormí en un futón, sobre un piso de tatami en la casa de la familia Matsumoto. Mi japonés demostró ser tan malo, que hubo que inventar un lenguaje de señas que el padre y la madre adoptaron rápidamente para enseñarme: a doblar el futón, a tomar bien los palillos —la madre cada mañana ponía un pocillo con garbanzos crudos en la mesa, al lado de otro pocillo vacío. Mi tarea consistía en tomar los palitos y pasarlos, uno por uno, de un pocillo al otro, antes de salir—.

Por fin, después de un viaje de veintiocho horas, estoy dentro de la casa de Minoru e Isamu, los pequeños hermanos que, enojados porque sus padres no se deciden a comprar un televisor —en la casa del vecino ya tienen el suyo y es una máquina fantástica—, deciden primero hacer una huelga de silencio y, luego, emprender la fuga. La película del año 1959 es la muestra perfecta de lo que Ozu quería hacer con su cine. Historias hechas de nada que, tal como cuenta en sus escritos sobre cine, sonarán a algo como:

—¿Ah, sí?

—Por supuesto…

—Sí, así es.

En otras palabras, dibujar el todo, con casi nada. Usar los objetos y los cambios en la casa japonesa para contar la historia de Japón. Porque es 1960 y en los *shōji* se ha reemplazado el papel por el vidrio, la cerámica blanca —reluciente— ocupa el espacio de las lacas oscuras y un vendedor ambulante intenta convencer a la familia de la necesidad de adquirir nuevos electrodomésticos. Los niños ruegan, furiosos: para

seguir viviendo es necesario tener un televisor.

Hacia el final de la película comprendemos que toda resistencia será vana: Occidente se ha instalado en el corazón de la casa. No hay nada dramático en eso. O tal vez sí. Cada uno sabrá, parece decirnos Ozu, en voz baja:

—¿Ah, sí?

—Por supuesto…

—Sí, así es.

"Yo quiero producir un sentimiento en el espectador sin recurrir al drama. Llevo intentándolo mucho tiempo pero es muy difícil", decía el director que se comparaba a sí mismo con un pequeño productor de tofu.

Han pasado veinticinco años desde el estreno de *Ohayō* cuando, por fin, tras dejar los zapatos en el *genkan*, entro a la casa de la familia Matsumoto. Tras los saludos y las reverencias, Natsuko me acompaña a la que será mi habitación.

Recorro la casa y reconozco cada cosa:

los armarios anchos, diseñados para guardar los futones

el tatami

las puertas corredizas
el *kotatsu*
el *ofuro*

y en la cocina, esos seres que tras haber ganado la guerra por la ocupación de salas y cocinas, siguen despertando fascinación: los electrodomésticos, siempre brillantes.

⛩

La tristeza es algo que en mi interior rápidamente se transforma en angustia. Así que durante los días que siguen a la muerte de mi abuela siento que no consigo llenar mis pulmones de aire y que aunque hay cinco grados bajo cero, mis manos transpiran.

No entiendo qué hago tan lejos de mi madre, que en estos días habría necesitado el abrazo de su única hija mujer. Pienso que días antes pude haber cambiado mi pasaje de vuelta y no lo hice. No habría logrado llegar al funeral. Nos separa un vuelo de veintisiete horas. Excusas. Llamo a mi madre y la escucho tranquila "Tu abuela estaba cansada, quería irse". Le digo que sí. Vuelvo a repetir que me perdone por no haber estado ahí. Y ella, comprensiva, me dice: "Habría sido una locura. Sigue, por favor, con tu viaje, es lo que habría querido tu abuela". "No estoy segura", le digo. "La verdad es que yo tampoco", me dice, y nos reímos.

Cuando corto el teléfono, recuerdo la cocina de la familia Matsumoto, los electrodomésticos. También a Mikage, el personaje de la novela de Banana Yoshimoto, que tras la muerte de su única pariente —una abuela— se refugia en la cocina.

"¿Por qué amo tanto las cosas de la cocina? Es extraño. Las quiero como un anhelo lejano grabado en la memoria de la mente. Cuando estoy aquí, todo regresa al punto de partida y hay algo que vuelve a mí", dice. Leo, y la que habla ya no es Mikage, sino un monje o un fantasma, que se comunica a través de los libros.

Con la excusa de que busco un termo —ni demasiado grande ni demasiado pequeño— recorro la sección de cocina de los grandes almacenes de Ikebukuro. Rodrigo me acompaña el primer día, pero al segundo, intuyendo que mi intención no es encontrar lo que digo que busco, me dice que irá a hacer una foto que por la hora y la luz podría resultar, y que quedamos en un café cercano en cuatro horas.

No sé si fueron tres, cuatro o cinco días recorriendo las secciones de electrodomésticos y artículos de cocina. Dioses grandes: cafeteras, tostadoras, hornos; dioses intermedios: termos, sartenes, ensaladeras; y dioses pequeños: tazas para café, cucharas, cuchillos para cortar el queso.

Mi reflejo se multiplica en bordes y mangos plateados, hasta el infinito y desde ahí emprende un viaje hacia el panteón familiar. Tres,

cuatro o cinco días de conversaciones y rezos a fantasmas queridos, que me escuchan desde los estantes.

La religión es una cuestión personal, me digo a mi misma, en voz baja, mientras continúo mi disolución hacia el vacío original, compartida con los miles de japoneses que como yo rinden culto al dios de los objetos domésticos. No me refiero al acto de cocinar —probablemente ninguno de estos fieles tenga tiempo para hacerlo— sino a la meditación entre los estantes.

Piso de maletas, carteras y paraguas.

Piso de ropa para hombres.

Piso de ropa para mujeres.

Piso de papelería.

Piso de juguetes.

Japón y los objetos.

En su libro *Mitos y leyendas de Japón*, publicado por primera vez en 1913, Frederick Hadland Davis incluye un pequeño capítulo dedicado a las muñecas.

> Pero ¿qué le ocurre a una muñeca japonesa que, tras una larga vida, termina rompiéndose? Pues es atendida como si hubiera muerto y sus restos se tratan con el mayor de los respetos. No se arroja al cubo de la basura ni se quema ni se deja en un río para que el agua se la lleve, como sucede con las flores. Tampoco se entierra, simplemente es ofrecida a Kōjin, una deidad de múltiples brazos. Se dice que Kōjin habita en el árbol llamado *enoki*. Frente a este tipo de árboles hay siempre un pequeño santuario y un *torii*. Allí se depositan los restos de la muñeca. Su cara quizá esté rayada; su vestido de seda rasgado y descolorido; sus brazos y piernas, rotos (…)

Cien años más tarde, alguien me explica que también existe un santuario para las agujas que se quiebran y me cuenta la historia de los Tsukumogami: artículos de casa que tras haber sido desechados, cobran vida para su cumpleaños número cien.

Mil años antes Sei Shōnagon, en el “Listado de cosas que despiertan una querida memoria del pasado” de *El libro de la almohada*, anota: Un trozo de tela violeta oscuro y un abanico de papel.

⛩

Deben ser las ocho cuando en un café cercano al parque Shiba, la traductora y yo damos por fin con las palabras en español para un poema de Misuzu Kaneko, la poeta que escribía para los niños, cuyos cuadernos fueron rescatados en 1988 tras décadas de olvido. La incomprensión es demasiado triste y demasiado común en la historia japonesa. Así que no la contaré, solo diré que la autora antes de suicidarse con una sobredosis de calmantes, a los veintiséis años, reunió todos sus poemas en un cuaderno que dejó en poder de su hermano.

Una caja de laca roja
llena de tela para arropar.
Mi muñeca es el vacío.
Ella será el vacío, para siempre,
su rostro no se manchará
sus brazos no desaparecerán.
Es la muñeca más bonita del mundo.
Ella es el vacío,
y puede hablar y escuchar.
Es la muñeca más inteligente del mundo.

Uno teñido con nudos escarlata y otro, de seda pintada a mano,
nunca me aburro de cambiar su kimono.
Mi muñeca es el vacío.

Mi amiga —que insiste en que le explique qué es exactamente lo que estoy escribiendo y ahora incluye además una petición: si voy a poner nombres, por favor no el suyo— resulta que algo sabe de literatura japonesa. Si voy a hablar de objetos, dice, debo incluir a Tanizaki, el famoso *Elogio de la sombra*. Se lo hicieron leer, cuando estudió en la Facultad de Arquitectura.

En el epílogo a su traducción catalana del libro, Albert Nolla cuenta una anécdota ocurrida varios años después de la publicación del pequeño tratado. Tanizaki se construía una casa y el arquitecto a cargo le dijo que no se preocupara, sabía perfectamente lo que esperaba de una casa, porque había leído su célebre ensayo. Tanizaki lo miró espantado y le dijo que de ninguna manera podría vivir en un lugar como el que él mismo había descrito.

Según Nolla, la aparente sencillez esconde sus complejidades. Publicado por primera vez en 1933 y leído hasta hoy como una defensa de los valores estéticos propios del mundo japonés —y por extensión del mundo oriental— frente a la aséptica concepción de belleza de Occidente, el texto tendría diferentes posibilidades de lectura: un ensayo, un manifiesto literario, un discurso político en tono nacionalista, un discurso paródico de ese nacionalismo. O tal vez, como advierte el traductor catalán, todas las anteriores.

El asunto del que de aquí en adelante no quiero olvidarme es que se trate de un diario, de una novela, de un tratado de historia, existe un narrador. La aparente sinceridad de ciertos textos japoneses no debe confundirme. Tampoco debo olvidar la familiaridad de los lectores —según Nolla fue un texto pensado para el consumo de los japoneses— con ese género que tiene una larga tradición en el mundo oriental y en Japón en particular: el *zuihitsu* o “ensayo a la japonesa”, que se caracteriza por incluir elementos de realidad y ficción mezclados según el gusto y, sobre todo, la subjetividad del autor.

Ni objetividad ni hechos empíricos, o no eso solamente, más bien recuerdos desordenados, anécdotas reales o inventadas que permiten al lector sentir que entabla una conversación silenciosa con el autor. Nadie iría a este tipo de textos en busca de teoría y probablemente ni Tanizaki ni los demás japoneses que leyeron el texto cuando comenzó a circular imaginaron que en Occidente sería leído como una teoría sobre el ser japonés.

Puede serlo o no, dice Nolla. El tiempo no se detiene y, siguiendo a Tanizaki, yo misma ordeno y desordeno recuerdos: ahora estoy en las clases de literatura japonesa moderna que dicta el traductor y de ahora en adelante, *sensei*. Sin duda, advierte, se trata de una obra representativa del regreso al Japón profundo que en algún momento de sus vidas, y luego de admirar e incorporar en su propio trabajo la estética y las estructuras ofrecidas por Occidente, experimentaron autores japoneses como Tanizaki, Kawabata y, de un modo más radical, Mishima, cuya cabeza cortada, producto del *seppuku*, tras un llamado al Ejército, apareció en la portada de la revista *Time*.

Trauma o desasosiego, que nace del abrupto cambio cultural del que también habla varias décadas antes el autor japonés moderno por excelencia, Sōseki Natsume, cuyo choque sicológico con Occidente, experimentado con fuerza durante su estadía de tres años en Londres, desembocó en una fuerte neurosis.

En *Apertura y progreso del Japón contemporáneo* (1911) el autor de *Kokoro* habla del *Bunmei kaika*, cuyo significado "apertura y progreso" se convertiría en el lema de la era Meiji que entre 1868 y 1912 asumió la tarea de abrir el país a la civilización occidental, asimilando de la manera más acelerada posible sus adelantos científicos y tecnológicos. También la estética.

Sōseki parece querer despertar a su audiencia del sueño: el desarrollo de una civilización se debe a necesidades y cambios que se dan de manera natural y requieren un tiempo para ser descubiertos. Japón, que acaba de salir de un largo sistema feudal que, entre otras cosas, desconoce la libertad de elección y el individualismo, no ha tenido ese tiempo.

Sōseki elige una imagen, bella, en su enorme disfuncionalidad: la sociedad japonesa como un niño que fuma tabaco, sin saber saborearlo, mientras pone cara de saber fumar. Para que no queden dudas, explica la metáfora: "Este *kaika* significa la mejora del nivel de vida y no el remedio para el dolor existencial".

Vuelvo a la clase de Nolla, a Tanizaki. El *Elogio de la sombra* tal vez sea un llamado al repliegue, "una vuelta al mundo doméstico de las sombras", que detenga ese progreso que parece estar yendo de la mano con algo peligroso: la actitud militarista y expansionista que llevará a Japón a entrar en la Segunda Guerra Mundial y a convertirse en símbolo de la derrota —la derrota de la guerra y la derrota humana — en agosto de 1945.

También existe otra opción —el *sensei*, como buen *sensei*, parece

estar jugando con nosotros—: el *Elogio de la sombra* como tratado estético, como una advertencia a los intelectuales para cuidar la literatura como eso que, entre otras tantas cosas, es: un refugio. Y una última: el *Elogio de la sombra* como una parodia de ese desesperado y peligroso intento de definir lo japonés.

El *sensei* Nolla cierra su cuaderno y recién entonces veo a Tanizaki, el escritor japonés que no se cansó de manifestar su desprecio por la escritura autobiográfica porque estaba seguro de que el trabajo de un autor consistía en inventar una voz, incluso cuando pareciera que habla con toda naturalidad sobre sí mismo, un narrador.

Un país puede ser un libro. Lo aprendí con mi abuelo materno, el de las novelas de *cowboys*. Porque había un segundo tipo de novelas, que nadie más en su casa entendía: novelas en alemán que mi madre y sus hermanas compraban para él en una librería de libros usados de Temuco y que seguramente habían sido leídas antes por otro abuelo, otra abuela, con los mismos gustos literarios de mi abuelo, pero un poco más de dinero (imagino que no una fortuna, pero sí el dinero suficiente como para comprar libros nuevos o para tener parientes que en los ochenta viajaran de Latinoamérica a Alemania).

Alemania, en la cabeza de mi abuelo, es el sonido de la lengua materna que habló hasta los siete años, cuando fue a la escuela y aprendió por fin un español relativamente bien pronunciado. Sucedía en un pueblo minúsculo del sur de Chile. Sus padres habían llegado, siendo niños, en un barco que salió de Kiel a fines del siglo XIX. Una vez en tierra, los recién llegados siguieron diciendo *das Brot* al pan y *die Plätzchen* a las galletas.

Carpintero, ateo. También alcohólico. Mi abuelo nunca conoció Alemania, pero en la cantina a la que fue cada día —desde que tras casarse con mi abuela dejó el pueblo natal para instalarse en Padre Las Casas, otro pueblo— le decían "el gringo".

Alemania, entonces, no era un paisaje. O era un paisaje construido a punta de las lecturas compartidas con ese otro alemán o esa alemana que fue dejando libros en la librería de libros usados. Nubes, descritas por Goethe. Montañas contadas por Mann, de las que de vez en cuando bajaban los *cowboys*.

Mi abuelo, carpintero, ateo y alcohólico, era el único miembro de mi familia que, según yo, hacía preguntas interesantes.

—¿Has pensado que tal vez somos los fantasmas de alguien?

—¿Qué?

—Que si somos los fantasmas o los personajes de la lectura de alguien.

—¿*Cowboys*?

—Te gusta reírte de tu abuelo ¿ah?

—No me río, estoy pensando.

—Eso, huachita, eso. Tú, piensa.

Eso último lo decía mi abuelo ya riéndose, con una risa que siempre tenía en el fondo un resto de melancolía. Tengo catorce años, tengo

cuarenta y cuatro, y sigo pensando que tal vez somos los fantasmas de alguien. Y Alemania, Japón, países que solo existen en las novelas abandonadas. Novelas que contienen paisajes, que vamos superponiendo a otros y continuamos llenando de personajes y tiempos fantasmas.

⛩

Un país puede ser un libro.

Japón entonces, un *monogatari* de cincuenta y cuatro capítulos que escribió una mujer de la corte Heian, a inicios del siglo XI.

Han pasado casi diez siglos cuando Yasunari Kawabata regresa a su lectura. Los aviones de guerra atraviesan el cielo de Tokio. Pero el día, la noche no se detienen y la lectura compartida con los japoneses del pasado entrega algo de sosiego al corazón.

Kawabata sabe que también él es un fantasma. Y que ya no en las calles, sino en la lectura del *Genji Monogatari* puede reencontrase con los que, como él, durante siglos, en momentos de alegría y de dificultad, encontraron refugio en sus páginas.

Un gran terremoto y luego una gran guerra lo destruyeron todo.

Pero si Japón no es un país, sino ese libro que sostiene en sus manos el escritor, si en realidad Japón son esas páginas que se han mantenido vivas gracias a las lecturas de generaciones y generaciones de japoneses, entonces cada nueva lectura es un avión que regresa, una bomba que no cae y un incendio que se detiene.

No pises este lugar.

Ayer por la tarde
había luciérnagas.

El autor del poema es otra vez Issa Kobayashi. Y Kawabata, que ha detenido la lectura para encender un cigarro, le responde: Incluso las luciérnagas que ya no están, alumbran.

⛩

No solo Kawabata decide regresar al primer libro. También Tanizaki, el autor de *Elogio de la sombra*, vuelve al origen. El gran terremoto de Kantō, ocurrido en 1923, con sus posteriores incendios, donde más de cien mil personas perdieron la vida, significó un cambio de rumbo para muchos de los sobrevivientes. Para Tanizaki, una nueva ciudad —Kioto— que también significó un nuevo domicilio en materia de escritura.

Donald Keene en *Five Modern Japanese Novelists* cuenta que al momento del terremoto el escritor estaba en el interior de un autobús. Tras comprobar que su familia se encontraba bien, el pensamiento que vino a su mente fue el cambio que experimentaría Tokio: carreteras, rascacielos, una invasión de autos. La visión, lejos de preocuparle —como podrían pensar los lectores del *Elogio de la sombra*— le fascinó: por fin Tokio sería una ciudad como París o Nueva York.

Para comprender el entusiasmo, hay que retroceder unos años. Tanizaki, que desde inicios de la década del veinte vivía en Yokohama —capital de la prefectura de Kanagawa que limita al este con la bahía de Tokio—, llevaba una vida occidental: traje, corbata y unos zapatos que, según se jactaba, no se quitaba durante todo el día. Cuenta Keene que luego de que un amigo europeo le enseñara a bailar, Tanizaki se convirtió en un gran bailarín que animaba las noches del barrio conocido como The Bluff, donde se instalaron los extranjeros que llegaron a la zona tras la apertura.

Días antes del terremoto los periódicos anunciaban un viaje del escritor a Europa, que se pospuso y finalmente no se realizó. En lugar de eso, se instalaría en el corazón del antiguo Japón. El plan de Tanizaki era estar ahí hasta que Yokohama, que había sido el epicentro del desastre, se reconstruyera. Pero la decisión temporal se volvió definitiva, y en 1926 decidió fijar ahí su residencia. Los motivos: la comida de Kansai, las voces de las mujeres de Osaka y costumbres que en el resto de Japón habían desaparecido, pero ahí se conservaban.

En otras palabras, al llegar a sus cuarenta, Tanizaki recordó el calor del *kotatsu* y la belleza de la caligrafía japonesa. Nada que no le pasara a otros como él, salvo que como bien observa Keene, en su caso se trató de un proceso consciente que no solo comprometió su vida privada, sino también su trabajo. Fue en el periodo de Kansai cuando

escribió sus novelas más conocidas —*Hay quien prefiere las ortigas*, *El cortador de cañas*, *La madre del capitán Shigemoto*— y también el famoso *Elogio de la sombra.*

Fue también en este periodo, específicamente en 1935, cuando regresó al libro en el que Kawabata había encontrado refugio: el *Genji Monogatari*. Y no solo decidió leerlo, sino que se propuso traducirlo al japonés moderno. Cuentan que no fueron pocas las dudas que tuvo y que sus ganas de recrear la obra para los lectores de su tiempo eran proporcionales a su miedo. Como fuera, la tarea le tomó varios años, y una primera versión fue publicada en veintiséis fascículos entre 1939 y 1941.

Muchos años más tarde yo también estuve en Kioto en casa de Motoko —la amiga que eligió el caballito para el niño emperador—. Recuerdo los dibujos de flores que hacía su madre. La nieve. Y la mañana en que el padre me mostró unos capítulos del *Genji Monogatari* traducido por Tanizaki. Dos tomos de tapas verdes, que mi escaso japonés solo me permitió mirar de lejos.

Porque a la primera barrera, trasladar los pensamientos de un sonido a otro, en el caso del japonés se suma una segunda —que desde un principio supe que no lograría cruzar—: la escritura, miles de pequeños dibujos, que a veces logro asociar a un concepto (como recomienda un libro llamado *Picto-Graphix: over 1000 Japanese Kanji and Kana Mnemonics* que, hasta antes de rendirme, llevo en mi mochila) y otras, la mayoría, no.

Traducir a otra lengua. O, como en el caso de Tanizaki, a otra época. No una, sino dos veces. Y es que la primera vez los censores, que decían profesar una lealtad incondicional a los ideales japoneses —en nombre de los cuales habían arrojado al país a una nueva guerra—, decidieron eliminar varias escenas. El motivo: las relaciones amorosas del príncipe Genji con una de las consortes del emperador se consideraban irrespetuosas para con la familia imperial.

No una, sino dos veces. Así que tras terminar su novela *La madre del capitán Shigemoto*, Tanizaki comenzó una segunda traducción de la historia de Genji, esta vez simplificando el estilo e incluyendo todo lo que había sido eliminado por los censores. La tarea le tomó cuatro años y fue publicada a fines de 1954.

Dice Keene: “Es difícil para nosotros no lamentar los cuatro años que pasó en la tarea, imaginando las obras originales que de otro modo podría haber escrito, pero Tanizaki se sintió obligado a rendir este segundo homenaje a la obra maestra de la literatura japonesa”.

Mientras miro esos dos ejemplares de tapas verdes, que no puedo leer, me pregunto si tal vez no se trató de un acto de restauración. Japón estaba en ruinas y era necesario volver a levantarlo. Lo había entendido Kawabata, lo entendía Tanizaki: la reparación del corazón de los japoneses pasaba por volver a sostener en sus manos un ejemplar del *Genji Monogatari*.

⛩

¿Cómo se repara un país roto?

En el tercer viaje a Japón visitamos dos jardines infantiles de Fukushima.

Junto a la editora, el ilustrador y la traductora, presentamos el libro con pictogramas que intenta explicar a niños muy pequeños la rutina de un niño con TEA (trastorno del espectro autista). El niño que inspira el libro tiene un especial interés por las líneas. Así que, grandes y pequeños, nos pasamos uno a otro una madeja: la línea que tranquiliza al niño de la historia —y que le sirve para comprender este mundo caótico— la sostenemos entre todos. Mientras antes lo comprendamos, mejor.

Leemos, dibujamos. Y viene la hora del almuerzo. Rodrigo, que visita Japón por primera vez, nos acompaña, y es una suerte porque mi nerviosismo, disimulado en Occidente, aquí no pasa desapercibido. A los japoneses no logro engañarlos. Demasiados siglos de observación y lectura de gestos. Rodrigo en cambio, está encantado. Y como suele pasar, el amor es mutuo: los japoneses están encantados con él.

Nos explican que la comida que comeremos ha pasado por mediciones que revisan que esté libre de radiación. También que los niños llevan con ellos unos pequeños medidores que aseguran que todo está bien.

¿Cómo se repara todo esto?

Una hora después estamos sentados a la mesa de un restaurante. Disimuladamente aprieto los puños, como si tratara de retener algo: quiero sujetarme de la madeja que todos sosteníamos hace un rato, quiero uno de esos medidores que aseguran que todo estará bien y mientras pienso cómo podría conseguirlo y llevarlo en un bolsillo para siempre, noto que una pequeña grieta se dibuja en la mesa. Comemos: Kaisendon, Ishikari nabe, Jingisukan.

Las profesoras toman la palabra. Agradecen que visitáramos Fukushima. Saben que Chile es también un país de terremotos y quieren contarnos cómo vivieron el 11 de marzo de 2011. Comenzó a las 14:46, hora en que los niños del jardín dormían la siesta, nos explican. Y a pesar de lo mucho que el suelo se movía y de lo pequeños que eran, a ellas mismas les llamó la atención: no lloraron, más bien se quedaron atentos a las instrucciones. Correr, correr todos

juntos y rápido hacia la plaza más cercana.

La mayoría no alcanzó a ponerse los zapatos y corrió en calcetines. Hacía un frío horrible, así que una vez ahí hicieron un círculo y se abrazaron. Cuentan que una vez que todo pasó, los padres llegaron a la plaza. Había una madre, explica una de las profesoras, que manejó hasta ahí con el vidrio delantero de su auto totalmente quebrado. Imagina que no veía nada y que los trozos de vidrio se estrellaban contra su cara, empujados por el viento.

A medida que hablan, las profesoras derraman unas lágrimas tranquilas que hacen que las lágrimas de los que estamos sentados a la mesa se derramen también con total naturalidad. Vuelven a agradecer que quisiéramos visitar Fukushima y a mencionar que saben que venimos de un país sísmico. Saben que el terremoto más grande del que tiene registro la humanidad ocurrió en 1960 en Chile. Por lo mismo, agradecen que queramos escuchar.

La grieta avanza por la mesa del restaurante. Los pequeños platos, los palillos y el agua, tiritan. Tal vez también ellos recuerdan. O se contaron unos a otros, a medida que llegaron a la cocina del restaurante, el sonido que se produce cuando todo se quiebra.

La siguiente parte de la historia no la cuentan las profesoras, pero la sabemos. Por eso la insistencia en que todo lo que está en la mesa —y toda la comida que consumen los niños que acabamos de ver— pasa por estrictas mediciones.

El terremoto del 11 de marzo resultó ser el mayor de la historia de Japón y provocó un tsunami cuyas olas, que alcanzaron nueve metros de altura, arrastraron vehículos, provocaron el colapso de edificios y cortaron carreteras.

Al momento del terremoto, Japón tenía cincuenta y cuatro reactores nucleares. Seis de ellos estaban en la central de Fukushima Daiichi de la Compañía Eléctrica de Tokio (Tepco). Fue al día siguiente, el 12 de marzo de 2011, a las 5:00, cuando se declaró la emergencia nuclear. Según la Agencia Japonesa de Seguridad Industrial y Nuclear, la radiación cerca de la puerta principal de la planta tenía un nivel ocho veces por encima del normal, y comenzaban a fallar los sistemas de enfriamiento en tres unidades de la planta.

Al menos seis millones de hogares, el 10 % del total de Japón, no tenían electricidad y un millón no tenía agua. Según el Servicio Geológico de Estados Unidos, el terremoto parecía haber desplazado la isla principal de Japón unos dos metros y medio.

A estas alturas la mesa ha desaparecido. Nuestras sillas se equilibran en un espacio que desde el principio estuvo vacío. Un hueco. Un hueco como el de una boca que grita. No sé si hay registro de los decibelios que alcanza ese grito o si, por el contrario, se trata de un grito mudo.

Durante los días siguientes los trabajadores de la planta a pesar del riesgo que implicó estar ahí, bombardearon con agua los reactores con el objetivo de enfriar el material radiactivo. Hubo apagones en Tokio y ocho prefecturas. Ese día fueron cuarenta y cinco millones de personas las que se vieron afectadas por los cortes.

El 16 de marzo habló el emperador. Les dijo a los japoneses que no perdieran la esperanza: “Tenemos que entendernos y ayudarnos unos a otros”. En Japón, un discurso televisado del emperador sigue siendo sinónimo de crisis extrema o de guerra.

Durante los días siguientes fueron los helicópteros de las Fuerzas de Autodefensa de Japón los que se encargaron de verter sobre los reactores toneladas de agua del Pacífico, con el objetivo de reducir el sobrecalentamiento. Pero el Gobierno insistía: los niveles de radiación “no suponen una amenaza directa para el cuerpo humano” a una distancia de entre veinte y treinta kilómetros de la central.

Aproximadamente un mes más tarde, el 12 de abril, la agencia nuclear de Japón habló de niveles de radiación que equiparaban la catástrofe a lo sucedido en Chernóbil.

No hay mesa. No hay grito. Solo una madre que maneja con el vidrio quebrado lo más rápido que puede hacia una plaza. Si miramos la escena desde uno de esos helicópteros, que momentos después cruzarán el cielo, vemos que se dirige hacia un pequeño círculo formado por un grupo de niños abrazados. Los sostiene el hilo de una madeja invisible. Recién ahora comienzan a llorar.

⛩

Durante los días que sucedieron al desastre, los japoneses necesitaban tranquilizarse. La tarea se puso en manos de Misuzo Kaneko, la poeta que vivió entre 1903 y 1930 y que escribió poemas para los niños de la época. Poemas que, antes de suicidarse, reunió en un cuaderno que décadas más tarde un investigador recuperó y que en una mesa de un café de Minato —al que cada tarde llegan a desplomarse los *salaryman* — la traductora y yo intentamos traducir al español.

Es ella la que me cuenta la historia. Días después del desastre de Fukushima, las cadenas de televisión japonesas difundieron uno de los poemas de Misuzo Kaneko. Sin que le pregunte nada agrega: Necesitábamos confiar. El poema elegido para eso fue “Eres un eco”.

Si digo “¿Vamos a jugar?”
dices “Vamos a jugar”.
Si digo “¡Tonto!”
dices “Tonto”.
Si digo “¡No quiero seguir jugando!”
dices “No quiero seguir jugando”.
Luego, me siento sola.
Digo “Lo siento”,
dices “Lo siento”.
¿Eres un eco?
No, eres todo el mundo.

Un poema para recuperar la confianza. Un poema sobre un eco que funciona como un espejo que le devuelve al que se mira no la propia imagen, sino la de otro. Un otro que es nosotros. Y que dice: En el miedo, en la tristeza, el ser humano no está solo. Otra vez, los monjes zen: el todo es sus fragmentos, una suma de partes.

⛩

Mientras escribo, Japón aprueba un plan para liberar en el mar más de un millón de toneladas del agua que se usó para enfriar el combustible nuclear. Según explican, será tratada y diluida para que los niveles de radiación estén por debajo de los aceptables para el agua potable.

Hay protestas y en el fondo del océano, silencio.

Japón es un conjunto de 6852 islas.

Japón es una oración para calmar a los niños, escrita por Kaneko Misuzu.

Japón es el país que tiene una pesadilla con un monstruo marino.

Japón es su propia contradicción.

⛩

El mar de Japón tiene una pesadilla recurrente. Se agita y despierta gritando la palabra “Minamata”. Cuerpos que pierden la visión, cuerpos a los que se les paralizan los nervios cerebrales, cuerpos que se retuercen de manera involuntaria. La culpa es del pescado del mar de Shiranui. Pescado que se alimentó del metilo de mercurio vertido al mar por la empresa de productos químicos Chisso.

Se habla de muertes. También de mujeres embarazadas que han ingerido este pescado. Se dice que el metilo de mercurio es capaz de traspasar la placenta. Se habla de niños, niñas que nacen con la enfermedad congénita de Minamata.

El 1 de mayo de 1956 la enfermedad de Minamata es reconocida oficialmente, pero no es hasta 1968 cuando el Gobierno de Japón llega a una conclusión sobre las causas de la dolencia. Los vertidos en el mar continuaron durante todo ese tiempo. Al día de hoy, de las diecisiete mil personas que han solicitado en Kumamoto y Kagoshima ser declaradas pacientes de dicha enfermedad, solo dos mil lo han conseguido.

En la prensa japonesa leemos: “La enfermedad de Minamata es el legado negativo de la sociedad moderna, que ha progresado mediante el favorecimiento de la actividad económica y los beneficios, por encima de cualquier otra consideración. El dolor de los afectados por este problema aún no ha terminado”.

Cuerpos contaminados. Cuerpos que pierden la visión. Cuerpos a los que se les paralizan los nervios cerebrales. Cuerpos que se retuercen de manera involuntaria: la pesadilla de la contaminación se traslada también a la literatura.

Yoko Tawada, nacida en Tokio en 1960 y radicada hace varias décadas en Berlín, sitúa a los personajes de su novela *The Emissary* —un anciano y un pequeño niño— en un Japón sobre el que ha caído —imaginamos— una lluvia radiactiva. Varias especies comienzan a desaparecer. También el lenguaje: las antiguas palabras caen en desuso y no vuelven a reemplazarse. Mumei se llama el niño que en las primeras páginas es comparado con un pájaro. El pequeño cuerpo se desgasta, pierde los dientes, pero el niño, como si de un buda se tratara, se encarga de tranquilizar al anciano: los gorriones no necesitan dientes.

En *Same as Always*, el sueño —si la literatura fuera eso, un sueño que se va escribiendo— de Yūya Satō, joven escritor de Hokkaido, es más violento.

Una madre anuncia, con toda naturalidad, que quiere asesinar a su hijo recién nacido. Pero no sería capaz de maltratar un cuerpo, así que la solución viene por el agua. Agua contaminada que sale de los grifos y, se advierte, no hay que ingerir. La madre, abnegada, comienza con la labor: verduras hervidas —han dado el aviso de que al hervir el agua aumenta su potencial contaminante—, leche mezclada con ese veneno que no huele a nada, que no tiene color y que ha caído del cielo.

En mi propia pesadilla no solo el agua, sino también el aire está contaminado. Así que amarro uno de los pequeños medidores de radiación y lo introduzco por los conductos de donde sale la voz del niño. Después de un rato, tiro de vuelta. El pequeño aparato marca números rojos. Le grito al niño, pero no contesta. Vuelvo a gritar, esta vez el nombre de mi abuela. Debe sacar al niño de ahí. Los esqueletos de los edificios de Tokio, el esqueleto de la Tierra, está contaminado. En la siguiente escena del sueño, mi abuela y yo nos internamos en el mar. El hilo que estaba atado al pequeño medidor me ata ahora a la muñeca de mi abuela. “El niño no responde”, le digo, pero cuando vuelvo a mirar mi abuela ya no está. “No te vayas”, es lo último que le digo. En la siguiente escena del sueño estoy sola, arrodillada dentro de una tina y con la ropa mojada.

Japón, su literatura, cumplen en mi vida una función específica: hacerme olvidar las pesadillas. O comprenderlas. Así que vuelvo a Tanizaki. Su traducción del *Genji Monogatari* al japonés moderno.

Y es que existe una barrera entre el libro y el lector moderno que Iván Morris explica muy bien:

> El principal problema no es la longitud y la complejidad de las frases ni las impresionantes formas verbales aglutinantes que requería el uso honorífico o la gran cantidad de partículas crípticas. Con paciencia, es posible resolver todo esto de manera sistemática y recordarlo. Lo que no podemos superar es la fantástica falta de concreción en la escritura de Heian. En general, la lengua japonesa no tiene la precisión de la que el chino es capaz y que es la gloria de algunos idiomas indoeuropeos, pero en la literatura *kanabun* del periodo Heian —incluida, ¡ay!, la obra de Murasaki Shikibu— esa oscuridad puede alcanzar proporciones de pesadilla.

Nombres propios que se evitan rigurosamente, omisión del hablante y sujetos que cambian a medio camino de las frases, son solo algunas de las dificultades que presenta el original al que se enfrenta Tanizaki.

Por otro lado, como explica Morris, las categorías excluyentes que damos por sentadas —tiempo pasado y presente, afirmación e interrogación, singular y plural, masculino y femenino— no tienen ninguna importancia para la autora del *Genji Monogatari*, ni para nadie de su época.

Esta renuncia a la concreción, que ha creado tantas dificultades a los comentaristas y lectores de la narrativa de Heian —y a mí, que continúo intentando hacer mi tesis sobre la vida de este libro—, se atribuye en parte a la relación entre esta literatura y la poesía clásica que la precede, una poesía con absoluta confianza en todo lo que es capaz de decir una imagen: el caparazón de cigarra, la luna creciente, el mar que golpea las orillas del Izumo.

La naturaleza “cerrada” de la sociedad de clase alta de Heian también influirá. Y es que no hay que olvidar que el libro se escribió para ser contado a una emperatriz, que comparte con la corte una costumbre: preferir la expresión indirecta a la explicación, no solo en la poesía, también en el habla cotidiana.

En un mundo cerrado y pequeño, como era el de la corte, una alusión bastaba para transmitir una idea. La experiencia era familiar y por lo mismo, extenderse en la explicación de los sentimientos, un acto innecesario. Lo dijo la autora de *El libro de la almohada* —encargada de entretener a otra emperatriz de la época— en el capítulo destinado a los distintos modos de hablar: "La gente común agrega sílabas superfluas a las palabras". No necesitamos que nos expliquen si se consideraban a sí mismos gente común, pero lo intuimos.

No solo era una cuestión de elegancia. Como muchas lenguas en una etapa temprana de su desarrollo, el japonés del siglo X estaba dotado de un gran aparato gramatical, pero sobre todo en lo que respecta a los adjetivos abstractos su repertorio era limitado. El resultado es que se tendió a usar en exceso determinadas palabras que, por lo mismo, perdieron su precisión semántica. Pocas palabras, que querían decir muchas cosas diferentes. Llegados a este punto me gusta imaginar a Tanizaki pensando que el *kotatsu* no es ni tan cómodo ni tan abrigado, y que tal vez habría sido mucho más simple escribir una nueva novela.

⛩

El problema de la traducción de un libro como el *Genji Monogatari* —esa corriente de voces antiguas— a la propia lengua. El problema de la traducción de un libro como el *Genji Monogatari* a una lengua extranjera. Los fantasmas. Su decisión de hablar o de no hacerlo.

En 1933, Arthur Waley hará una de las traducciones al inglés más consultadas para realizar traducciones posteriores a otras lenguas. Y será un japonés, Masao Miyoshi, en su artículo *Translation as Interpretation*, quien juzgará: se toma demasiadas libertades. Y hasta decide eliminar un capítulo completo.

Otra traducción importante será la que realizó Edward Seidensticker —también traductor de Kawabata— en 1976. Nuevamente el encargado de juzgar será Masao Miyoshi: la novela se apega al original bastante más que la de su colega, pero el resultado es una novela libre de ambigüedades y con una voz narrativa tan clara, que más que una novela japonesa parece una novela victoriana.

Cierra la cuestión diciendo: “Los lectores acostumbrados a la novela están presionados por sus propias expectativas, y encajan al *Genji* en la estructura de la novela moderna”.

Un problema de expectativas, subrayo.

De un lado y de otro, agrego. Y apuro mi café, porque son las 8:45 y a las 9 comienza mi turno en la casa de los niños.

⛩

Lo que más me cuesta entender, cuando ya estoy en la cocina preparando los desayunos, es por qué sus familias tomaron la decisión de dejarlos ahí.

Tal vez pensaron que no podrían darles los cuidados que necesitan. No solo se trata de medicación, hay algunos que necesitan que les lavemos los dientes y los acompañemos al baño. En otras palabras, atención de tiempo completo.

Debe haber sido eso. O tal vez no, tal vez simplemente estos niños, estas niñas hicieron estallar en mil pedazos el molde de lo que se supone que necesita un niño o una niña para crecer.

Lo vuelves a arreglar, muchas veces, hasta que ese molde termina por acoger al cuerpo, sin hacerle daño. O simplemente abandonas. Por el bien del otro. Por tu propio bien.

Las semanas anteriores a la entrega de la tesis, mis ojeras preocupan a todos, menos a mi profesora guía, Shigeko, que mientras acomoda la mesa me dice: “Entender el libro no es lo difícil”.

¿Entonces qué es lo difícil?, le pregunto.

“Comprender al ser humano. Y ser amable. Así que ahora ayúdame con los platos”. A Shigeko no le preocupa el rumbo de mi tesis, pero sí la forma en que pongo la mesa. Mira y vuelve a acomodar los platos. Los desordena. Dice: “Ahora sí”. La miro, como intentando descifrar qué quiere decir con eso. Completa la frase: “Ahora sí, la mesa se ve bonita”.

Ha pasado mucho tiempo. Los recuerdos han perdido contornos y se mezclan. En los apuntes sobre traducción, aparecen los niños y Shigeko que se ríe, como si también ella fuera una niña que conoce el truco que los demás intentamos adivinar.

⛩

La imposibilidad de traducción de la lengua y de las claves culturales contenidas en la literatura preocupaba también a los escritores. Yukio Mishima en una carta de noviembre de 1956, dirigida a Kawabata, con quien mantendría correspondencia durante toda su vida, a propósito de una de las traducciones de *País de nieve* se pregunta si Europa no carecerá de "la flexibilidad de espíritu necesaria" para captar la literatura japonesa.

La tristeza por la muerte de mi abuela, sumada a la culpa de no asistir a su funeral, me hacen estar mucho más locuaz que de costumbre, así que, no recuerdo bien a propósito de qué, le cuento la anécdota a Rodrigo.

—Peligroso, me dice.

—¿Mishima?

—Mishima es el síntoma.

A propósito de la muerte ceremonial de Mishima, imagino una enfermedad en que la cabeza se desprende del tronco. Cabezas que quedan tiradas por todas partes: pasillos de tiendas, calles, parques. Una mujer encuentra una entre los ginkgos del parque universitario. Ojos abiertos y mirada vacía. La lleva a su casa y la pone en un cuenco de porcelana. Durante días la riega, como si se tratara de un tubérculo. La cabeza se deforma. Muta. Ya no es una cabeza, sino una granada roja que, a medida que pasan los días, se endurece y se cubre de espinas. Le salen flores, como si fuera un cactus. Luego, frutos de diferentes formas, tamaños y colores. La escena es ahora "un cuadro de Arcimboldo".

Rodrigo me dice que esa historia es buena, que la escriba. Le digo que ya la escribió Yumiko Kurahashi. El relato se llama "La cabeza de Apolo".

No la conozco, dice.

Nada raro. Son varias las escritoras japonesas que se conocen mal y poco fuera de las fronteras. Sobre todo las mujeres —otra vez las mujeres— que a partir de la década de los sesenta desarrollaron un imaginario violento, no aptos para niños —sangre, piel de animales, trozos de cuerpos—, que contó el reverso del sueño japonés de posguerra. Un nuevo Japón que, con el esfuerzo de sus ciudadanos, se levantaba de las cenizas para continuar con la construcción que había comenzado a mediados del siglo XIX: un país próspero y moderno. La

guerra, parecía decir una voz en *off* que bajaba desde el cielo tokiota, había sido un doloroso, un horrible paréntesis. Pero ahora —a la voz se unen los norteamericanos instalados en Japón y también los dirigentes japoneses— es necesario seguir adelante.

Las pesadillas, el miedo, el cuestionamiento a la violencia de un sistema que está dispuesto a construir un discurso de apertura, pero no a deshacerse del poder de asignar roles extremadamente estrictos a cada una de sus minúsculas partes, todo eso quedará en la pieza oscura. Y será ahí donde escribirán, ayudadas de velas —tal como lo hiciera diez siglos antes la escritora del *Genji*— Yumiko Kurahashi, Mieko Kanai, Taeko Kōno, solo por decir algunos nombres terribles.

Pocos la conocen, digo, volviendo al cuento de la cabeza. Debe tratarse de otro síntoma.

Japón retoma la tarea de la modernización. Para eso cuenta —según le explica al mundo y se explica a sí mismo— con una sociedad compuesta por individuos capaces de poner el bien del grupo por encima de sí mismos. El discurso de la disposición y la capacidad de los japoneses para establecer relaciones colectivas armónicas —a diferencia de lo que ocurre en Occidente, ese útil espejo— prende como la pólvora. ¿Todos de acuerdo? Todos. Y todas. Las voces disidentes, las preguntas, las particularidades son cosas de sociedades individualistas y problemáticas. Otras sociedades.

Los mecanos que aparecían de la nada en el paisaje, provocando la angustia del protagonista de uno de los cuentos más famosos de Akutagawa —"Engranajes"— se ponen nuevamente en marcha. Japón emprende una nueva etapa de su historia moderna: se legalizan sindicatos, la mujer logra el derecho a voto y el sistema *ie* —la familia tradicional japonesa— deja de ser reconocido como unidad básica del Estado. Por lo menos en el papel.

Comienza un proceso intenso de reindustrialización, explicado en detalle por Blai Guarné en *Antropología de Japón: Identidad, discurso y representación*. Japón trabajará duro y, rápidamente, se situará entre las primeras economías del mundo. La sociedad norteamericana ha traído consigo algunas ideas: la de la realización a través del consumo, por ejemplo. Japón crea un personaje de ahora en adelante protagonista: el *salaryman* que a cambio de su silenciosa fuerza de trabajo obtendrá un empleo de por vida en una gran empresa. También beneficios por antigüedad. El arquetipo tendrá su correspondencia en el hogar: una esposa y madre, encargada principalmente de la educación y el cuidado de los niños. Se sacrificará, claro, pero por el bien de esos niños y el bien del esposo productivo; por lo tanto —y lo más importante—, por el bien del país completo.

Esto, como muchas cosas en la historia de la humanidad, es un intercambio. Sueños que se garantizan a cambio del empeño de otros. En este caso los olvidados serán los sueños individuales. Cosas. El nuevo Japón, a cambio, garantiza cosas. A las tres S de la década de los cincuenta: *senpūki*, (ventilador eléctrico) *sentakki* (lavadora) y *suihanki* (arrocera) se sumarán las tres K de las décadas del sesenta y setenta: k de *kā* (*car*, automóvil), *kūrā* (*cooler*, aire acondicionado) y

karāterebi (televisión a color). Un crecimiento anual del 10 % permite ese tipo de lujos.

¿Qué es Japón? Japón es un país ordenado y moderno. Una potencia que ha crecido rápido. Muy rápido.

Pero el mecano que soñó Akutagawa de vez en cuando emite un sonido raro. Una especie de grito que parece venir desde dentro de la gran máquina. No. Nada que moleste demasiado. La mayoría ni siquiera lo percibe. Pero hay mujeres escritoras que sí. Una de ellas es Mieko Kanai, escritora de cuentos crueles y surrealistas que, una vez leídos, quisieras olvidar. "Conejos" se llama la pequeña pesadilla escrita en 1972. Una niña llamada Lily está obsesionada con los conejos: los persigue, los caza, les quita la piel y se confecciona un traje con el que pasea por los parques de Tokio. A la escena se suma un padre glotón, que a ratos más bien parece un amante. El horror sicológico, puertas adentro. Y un banquete.

Olores, imágenes que se mezclan, se superponen y que, insisto, una vez leídas es mejor olvidar. Porque la realidad se deforma en grados extremos. El sueño del orden, la perfección y su revés espantoso: una mujer que recorre las calles envuelta en un disfraz sangriento y que intenta seducir a su padre. Alicia en el país del terror. Un cuento, un sueño deforme, que tal vez sea el resultado de la suma de los pequeños sueños reprimidos cada noche —sueños de los *salaryman* y sus esposas— que se asoman a la realidad para decir: Las cosas no son, nunca han sido así de simples. El ser humano en Japón, o donde se le sitúe, es una cosa compleja, que no se deja ordenar —ni atrapar— con tanta facilidad.

Fantasías de mentes perturbadas, literatura, dirá alguien. Y otro le responderá: Fantasías que se adelantaron a las pesadillas que incubaba la vida real en el rincón no iluminado por el reflejo brillante de los electrodomésticos. Cosas de mentes perturbadas, pesadillas, como la que ocurriría dos décadas más tarde, cuando un grupo integrado por alumnos de las mejores universidades japonesas, una secta, decida liberar gas sarín en el metro de Tokio. O como el sistema diseñado por los adultos mayores, solitarios, que habitan los grandes complejos habitacionales construidos en el pasado para albergar a la exitosa clase media —que ellos mismos integraron— y que consiste en mover la cortina, cada día, a la misma hora, para avisar que tras esa ventana sigue habiendo vida. O una imagen más joven de la misma soledad: jóvenes que deciden encerrarse en sus habitaciones y cortar relaciones con el mundo. Cuentan que a los *hikikomori* sus padres o madres, avergonzados, les dejan la comida detrás de la puerta.

Cosas de mentes perturbadas. Pesadillas de sociedades altamente desarrolladas, tecnologizadas, eficientes. Y la literatura: un detector de fallas al interior del sistema. Un ruido.

⛩

Me lo explicó un niño fanático de los animé: Japón envía mensajes desde el futuro. Mi oficio me ha acostumbrado a estar más interesada en la opinión de los niños que en la de los adultos, así que le pido que me explique. Me cuenta la historia de un gato japonés que sale de vez en cuando del cajón de su escritorio y que viene desde el futuro a darle consejos.

—¿Qué tipo de consejos? —le pregunto.

—Ayuda para las tareas.

—¿Y te va bien con las tareas?

—A veces.

—Ah ¿y de qué color es el gato?

—¿Por qué quieres saber?

—Para buscar yo también dentro de mi escritorio.

—Azul —dice, con algo de desconfianza.

Y es que los adultos no creen en gatos que vienen del futuro —el niño robó la historia del manga de Fujiko Fujio: *Doraemon*— ni ven dibujos animados. Como sea, mi pequeño interlocutor tiene razón en dos cosas. Seguir los consejos no es sinónimo de un buen resultado en las tareas, ni en la vida. Japón inventó el futuro: esa cosa plateada y galáctica.

Le explico al niño que el futuro lo dibujaron otros niños como él, niños japoneses de la década del setenta. “Progreso y armonía para la humanidad” era el lema de la Expo 70 que mostraba a los japoneses los avances que los seres humanos habían logrado alcanzar hasta ese momento. Tecnología, ciencia, cultura. En el pabellón de Estados Unidos, por ejemplo, se mostraba una roca lunar traída por los astronautas.

Con motivo del evento los japoneses hicieron una cápsula del tiempo. Dos, en realidad —recién el niño comienza a tomarme en serio—. Panasonic y el diario *Mainichi* estuvieron a cargo. Se seleccionaron 2098 objetos. Si desde el futuro querían asomarse al pasado, se encontrarían con las cápsulas enterradas, a metros bajo tierra, frente al castillo de Osaka. ¿Por qué dos? Para comprobar que todo llegara al futuro en las mejores condiciones posibles, una de las cápsulas sería abierta cada cien años; la otra, que permanecería intacta, sería abierta dentro de cinco mil.

—¿Ya pasaron los cinco mil años? —pregunta el niño.

—Han pasado cincuenta.

—Entonces falta mucho para el futuro.
—Más o menos cuatro mil quinientos cincuenta años.
—Más o menos seiscientos cincuenta veces mi edad. Tengo siete años.
—¿Y cómo sacaste esa cuenta?
—Me sopló el gato.

Creo que algo de nuestra civilización sobrevivirá a los estragos del tiempo. Pero, eventualmente, gran parte de lo que hemos logrado desaparecerá sin dejar rastro, como sabemos por investigaciones sobre civilizaciones pasadas, debido a la destrucción humana o a causas naturales. Por eso, con la ayuda de personas de todo el mundo, decidimos seleccionar y preservar artículos representativos de nuestra época. El contenido de las cápsulas fue estudiado con mucho cuidado y tratado con técnicas científicas de preservación para que sobreviva, en buenas condiciones, durante cinco mil años, para el gran asombro de quienes lo desenterrarán, explicaba Masaharu Matsushita, presidente de Matsushita Electric Industrial Company (hoy Panasonic).

Algunas de los objetos que guardan las cápsulas son:

Relojes (modelo de hombre y de mujer).
Un pequeño televisor portátil.
Un estetoscopio.
Anteojos.
Un ojo artificial.
Comida espacial.
Fotografías que registran los efectos de la bomba atómica.
Zapatos.
Un pedazo de una roca del Everest.
Una afeitadora eléctrica.
Una miniatura del Shinkansen.
Un ticket de la lotería.

También libros, entre ellos:

El *Kojiki*.
El *Manyōshū*.
El *Genji Monogatari* (Murasaki Shikibu).
El libro de la almohada (Sei Shōnagon).
Nieve de primavera (Yasunari Kawabata).
Las hermanas Makioka (Junichirō Tanizaki).
Hamlet (William Shakespeare).
Povesti Belkina (Aleksandr Pushkin).
El improvisador (Hans Christian Andersen).

—¿Pero entonces el futuro es el momento en que descubrirán todo eso? —pregunta el niño, con miedo a que mi enumeración se vuelva eterna.

—No. El futuro son los dibujos que hicieron los niños que en esa época escucharon la historia a la hora de la cena: una cápsula del tiempo, una roca traída del espacio, un gato azul que duerme en los cajones y resuelve problemas matemáticos.

⛩

Si tuviera que elegir entre los listados de la literatura japonesa me quedaría con el de las “Cosas que despiertan una querida memoria del pasado”, incluido en *El libro de la almohada*:

> Malva seca.
> Objetos usados en la Fiesta de las Muñecas.
> Descubrir un trozo de tela violeta oscuro o color uva entre las páginas de un cuaderno.
> (…)

También con el listado de objetos que le entregó Yukio Mishima a Yasunari Kawabata. La carta es del 31 de octubre de 1958 y dice: “Como le había prometido el otro día, le comunico, después de haberlo discutido con mis padres, la lista de los artículos que necesitará cuando esté hospitalizado”.

Los objetos que siguen al enunciado se dividen entre ropa de cama y ropa interior, artículos de tocador y aseo personal, y utensilios de cocina y artículos para la enfermera y las visitas. Son setenta y cuatro, entre ellos:

> Dos mantas.
> Un edredón.
> Dos toallas de baño.
> Dos toallas de mano.
> Una bata acolchada.
> Una linterna.
> Dos bolsas para agua caliente.
> Hilo y agujas.
> Un estuche con artículos de tocador (pasta y cepillo de dientes, jabón, lo necesario para afeitarse).
> Un espejo.
> Varios pares de pantuflas.
> Un pequeño recipiente para la basura.
> Un orinal.
> Un cenicero y fósforos.
> Un termo.
> Un bol para arroz (para el enfermo).
> Un bol para sopa (para el enfermo).
> Varias servilletas (para el enfermo y para las visitas).
> Una ollita.

Un calentador común.
Varios floreros (para las flores que traigan las visitas).
Tres esteras de paja.

La ternura del listado —o el tiempo destinado a realizarlo— me recuerda una serie de fotos en que aparecen los dos escritores. Kawabata vestido a la usanza japonesa y Mishima con un elegante traje occidental. Fuman y se ríen. Son pocas las fotos en las que, como en estas, se ve a Kawabata con el semblante relajado y alegre. Cuentan que admiraba a Yukio Mishima y que su suicidio le afectó profundamente.

Yukio Mishima, a quien cuesta imaginar bromeando, bromeaba con él. Le llamaba "el experto en funerales" debido a la cantidad de muertos que lo rondaron desde los primeros años de vida. Para Mishima tal vez se tratara de un elogio. Pero ¿sabía que sería Kawabata el encargado de su propio discurso fúnebre? Imagino que sí, porque Mishima preparó su muerte de manera muy meticulosa.

El 25 de noviembre de 1970, tras enviar a su editor la última parte de su tetralogía *El mar de la fertilidad*, Mishima, junto a otros cuatro integrantes de su ejército privado —que el mismo se encargó de uniformar, entrenar y adoctrinar—, visitó el Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa de Tokio, con la excusa de mostrarle al comandante una antigua katana de su colección. Una vez en el interior cerraron la oficina, ataron al comandante a su silla y Mishima salió al balcón para dirigirse a las tropas. Su objetivo era llamarlos a hacer un golpe de Estado que restituyera el poder del emperador. El discurso, que los soldados no tomaron en serio, solo duró unos minutos. Mishima volvió a la oficina y llevó a cabo su *seppuku*. La decapitación final, incluida en el rito, le había sido asignada a uno de sus discípulos, Masakatsu Morita quien, tal vez debido al nerviosismo, la ejecutó muy torpemente. Tanto que tuvo que pedir ayuda a uno de sus compañeros, Hiroyasu Koga, quien finalmente se encargó de decapitar a Mishima y también a Morita, que llevó a cabo su *seppuku* momentos después. Leí en un artículo que el comandante suplicaba que pararan con "esta carnicería".

Yasunari Kawabata ¿habrá escuchado la noticia por la radio?, y al hacerlo ¿recordaría el listado, las fotos, las cartas?, ¿había decidido ya que dos años más tarde, también él cometería un suicidio —mucho más discreto— tras el cual no dejaría ni siquiera una carta de despedida?

En el epílogo del libro que reúne las cartas que ambos escritores

intercambiaron durante veinticinco años, Diane de Margerie escribe: “Quizá sea en el infierno donde ambos escritores se encuentren mejor, y no es riesgoso pensar que, púdico y contenido, Kawabata encontró secretamente en Mishima a un doble que llegaba al límite”. La misma autora cita un poco antes una frase de Kawabata: “Todo artista que aspira a la verdad, al bien y a la belleza como objeto ultimo de su búsqueda, está fatalmente obsesionado por franquear el peligroso acceso al mundo de los demonios, y este pensamiento, sea explícito o disimulado, oscila entre el temor y el ruego”.

La nada: si encuentras a Buda, mátalo.

Aun así —y esa comprensión sea tal vez el legado más importante de Kawabata— el tiempo sigue siendo una corriente en la que Mishima continúa, con ayuda de sus padres, elaborando un listado de las cosas que el maestro podría necesitar durante su estadía en el hospital:

> Una bata acolchada.
> Alfileres de gancho.
> Una cacerola pequeña y otra mediana (para recalentar la sopa o la leche o, incluso, para hervir arroz).
> Vasos.
> Te verde común.
> Sal de mesa.

⛩

No sabemos qué es lo que finalmente desencadena los cambios. Me refiero a esos momentos en los que la vida se tuerce. Podemos hablar —generalmente después de que el desastre se ha desatado— de causas políticas, sociales y hasta espirituales —castigo divino, karma—. Pero tal vez todo sea mucho más arbitrario. Lo vi cuando tenía cinco o seis años en los dibujos animados: alguien cortaba un árbol y, acto seguido, el mundo caía al vacío.

Los años pasan pero no con tanta fuerza como para obligarme a abandonar la teoría que planteaban esos dibujos —que a estas alturas no sé si vi o imaginé—: habría objetos (árboles, lámparas, espejos) cuyo cambio de lugar desataría catástrofes. Así, la caída de países, continentes y civilizaciones no necesariamente sería el producto de un movimiento dialéctico sino algo con mucho menos sentido y más concreto: un mal movimiento en el living de nuestra casa.

Siguiendo mi arbitraria teoría pudo haber sido la cabeza de Mishima la que, una vez separada para siempre del cuerpo, desató un quiebre subterráneo que veinte años más tarde despertó a los japoneses de su sueño de orden y prosperidad.

La burbuja inmobiliaria estalló a inicios de la década de los noventa y en un par de años arrastró a la quiebra a bancos y agencias de valores. Lo había advertido Sōseki Natsume más de medio siglo antes: el desarrollo de una civilización toma tiempo. Años, décadas, siglos de actividades que de manera natural piden y generan cambios. También preguntas que, en este caso, no hubo tiempo de hacer. Los *salaryman*, que ahora veían cómo la promesa del empleo para toda la vida —y la posibilidad de acceder a bienes de consumo que esto garantizaba— no podían creer lo que decían las noticias. Hubo directores de grandes empresas que prefirieron arrojarse por la ventana. Y otros que, para no avergonzar a su familia y vecinos, decidieron retirarse de la sociedad y vivir como mendigos.

Le pregunto a Motoko si recuerda qué pensó el día que se anunció la quiebra del sistema financiero. Dice que no, pero que imagina que se sintieron descolocados. Los japoneses habían desempeñado su papel, durante las últimas cuatro décadas, de manera impecable en una cadena que ahora se había roto y giraba descontrolada. ¿Qué habrías pensado tú? me pregunta. Le respondo que yo no soy japonesa. Su silencio me explica que tal vez el derrumbe tenga que ver

con eso: los japoneses no son distintos al resto del mundo.

Bibliotecas enteras, y por lo menos la mitad de los departamentos de estudios asiáticos de las universidades, podrían contradecirme. *Nihonjinron* se llaman los textos que estudian la identidad nacional y cultural de los japoneses. Particularidades vinculadas a la insularidad y el clima; formas de pensamiento que se desprenderían de la estructura gramatical del idioma japonés —no lo dijeron los japoneses sino Harry Hoijer en su "hipótesis Sapir-Whorf": la gramática determina la visión del mundo—, en este caso una sicología que, influenciada por el idioma, no establece límites claros en el yo y el otro; y por último una idea central que la nueva crisis ponía en cuestión: prevalencia del grupo sobre el individuo.

Vistos desde fuera, los japoneses habían trabajado, sacrificando incluso el derecho a hacerse preguntas, y ahora el grupo —la empresa, ese clan moderno— anunciaba que dejaba de protegerlos. Tal vez esta explicación sea demasiado indulgente. A veces no hacerse preguntas es lo más fácil. Y la gran clase media japonesa se había acostumbrado a la comodidad de las tres K.

El buda que hay que matar cambia de cara cada tanto, advierte el monje que camina disfrazado de hombre caja por las calles de Tokio. Blai Guarné dice:

> el ideal social del *salaryman* y la familia de clase media característicos de la sociedad de posguerra se convirtieron para la mayoría en materialmente irrealizables, aunque las expectativas de alcanzarlos no desaparecieron ni se superaron. Más aun continuaron ejerciendo una poderosa influencia en la definición de los estilos de vida normativos, desde la educación y la obtención de un empleo estable, hasta la edad apropiada de contraer matrimonio y tener hijos.

Volviendo a la teoría de los objetos cuyo movimiento es responsable de los cataclismos: la cabeza de Mishima, ese objeto radical, había despertado a un demonio que se había mantenido dormido: el caos, que en su variante japonesa se viviría de ahora en adelante de la manera más silenciosa posible.

Es difícil saber la cantidad de dioses que contiene el panteón sintoísta.

En los libros se habla de ocho millones de dioses. También de un número dinámico e infinito. Porque los dioses —o espíritus tutelares— se van generando cada día. Objetos, animales e incluso algunos seres humanos tienen la posibilidad de transformarse en uno.

El hombre caja es un personaje de la novela de Kōbō Abe que deambula por las calles, con la cabeza y el cuerpo cubierto de cartón, atormentado por su propio reflejo: un segundo hombre caja que le usurpa esa identidad de la que busca desprenderse.

Nos lo encontramos en Shibuya.

Un tercer. Un cuarto. Un quinto hombre caja.

Rodrigo saca la cámara y el hombre se detiene, como si desde los agujeros que le sirven de ojos pudiera lanzarle un saludo. O una advertencia.

El hombre caja es el más humilde y trastornado de los dioses. Se lo comento a Rodrigo que, tal vez en señal de respeto o comprensión, durante el resto de la tarde guarda la cámara en su mochila.

Comienzo a entenderlo mientras pongo la mesa, de manera asimétrica y sin forzar la armonía, en casa de Shigeko: la belleza necesita de nuestros movimientos inconscientes. Libertad, que si no tiene, busca. Las plantas, sobre todo en lugares con clima húmedo, lo explican bien: los brotes se asoman por los intersticios de tierra que quedan entre los bloques de cemento y contra toda probabilidad, los levantan.

No todo puede ordenarse. Lo saben los *salaryman* y los encargados del plan de pavimentación de Ciudad de Panamá. Lo sabe Murasaki Shikibu.

La teoría de posible desorden en los capítulos del *Genji Monogatari* me la explicó Shigeko: algo hace ruido en el flujo narrativo de los capítulos. Para nuestra próxima reunión, no tendré que poner la mesa —toda una vida de poner la mesa al estilo occidental entorpece la posibilidad de una relación fluida y estética entre la mesa de Shigeko y yo— pero sí traer leído el estudio de Eileen Gatten, *The Order of the Early Chapters*.

Los apuntes que hago durante esa semana dicen que existirían dos tipos de capítulos, unos que pertenecen a la historia principal, y otros que parecen ser interludios no directamente relacionados con la trama central y cuya relevancia solo logramos entender a medida que avanzamos.

A partir de ahí, las lecturas académicas del *Genji* se dividen entre los que aceptan estas rarezas como parte de la técnica de Murasaki Shikibu —considerándolas su gran virtud— y los que piensan que los primeros lectores ordenaron el texto según su intuición. Al borde de la hoja anoto palabras sueltas: Inconsciente. Caos. Belleza. Libertad que el texto si no tiene busca.

Y es que la novela, en sus orígenes, circuló en forma de manuscritos separados que habrían correspondido a los distintos capítulos. Pero ¿era posible que los lectores sin ayuda de Murasaki pudieran identificarlos y ponerlos en orden? ¿Por dónde comenzar? ¿Por dónde seguir? ¿Cómo terminar?

Richard Bowring en su guía de lectura explica que originalmente habría dos tipos de capítulos. Un grupo, que podríamos llamar el grupo B, conformado por los capítulos 2, 4, 6, 15 y 16, probablemente escritos más tarde e insertados en una narrativa ya existente, y el

grupo A —capítulos 1, 5, 7-14— que habría sido escrito y comenzado a circular con anterioridad.

Si leemos los capítulos del grupo B con un conocimiento anterior de los eventos que ocurren en los capítulos del grupo A, la rareza narrativa desaparece. Por otra parte, los capítulos del grupo B tienen en cuenta el argumento y a los personajes de los capítulos del grupo A, cosa que no ocurre a la inversa. En otras palabras, lo que sugiere la teoría es que el genio de Murasaki —la indeterminación, los cambios temporales— le debería mucho a la buena intención —y desorientación— de los primeros lectores que dieron un orden al manuscrito.

Leo, en otra anotación al margen: Los estudios académicos y su falta de fe. Pero, como pasa con los apuntes, a estas alturas no sé qué quise decir con eso. ¿Fe en la literatura? ¿Fe en el caos? Tal vez, a punto de dormirme y un segundo antes de dejar la guía de lectura encima del velador, me refería a la fe en la belleza. La belleza de los brotes que crecen en los países tropicales. O de Murasaki Shikibu desordenando su propio manuscrito, solo por el gusto de hacerlo. En otras palabras, diciéndole al futuro que haga lo que mejor le parezca. La belleza de la indiferencia. O de la conciencia: el futuro —se lo digas o no— hará lo que quiera. Y la única verdad que importa es que afuera se anuncia primavera. Lo sabe la autora del *Genji Monogatari* porque los jardines de la corte están llenos de brotes.

⛩

También existen formas de desafiar el orden en las que no se interesa ningún investigador. La de Natsuko, por ejemplo, que años antes de su viaje por América, donde la conocí el año 2005 —gracias a que un cocinero me dijo que practicara con ella mi escaso japonés—, realizó un viaje por su propio país buscando un paisaje donde vivir.

"Se dice lugar, no paisaje", la corregí.

"Un paisaje", insistió en ese español que cada vez que podía se jactaba de haber aprendido "en la calle".

Tras terminar la carrera de Ingeniería en Pesca decidió que no volvería a Tokio. La vida era demasiado corta y ella quería pasarla en un lugar donde hubiera montañas y ríos. Porque a Natsuko y a su novio Akihiko les gustaba la pesca. Él me contó que había recorrido varios ríos de Japón en busca de una orilla donde construir, algún día, una casa. Aunque la primera en instalarse en Hokkaido fue Natsuko. Él la siguió luego de una estadía de un par de años en un pequeño pueblo de Venezuela, donde trabajaba en la construcción de puentes.

No recuerdo si las fotos de la casa ya construida me las mostró Natsuko en persona o me las envió por Line —el WhatsApp de los japoneses— cuando después de resistirse a la tecnología por años, por fin se compró un teléfono. Desde entonces recibo unos tres o cuatro mensajes por año que se suman a un par de envíos postales que recibí alguna vez y que contenían cartas breves, acompañadas de guantes o calcetines que ella misma había tejido.

La segunda vez que la vi, tras un lapso de tres años, en Kioto, me preguntó si recordaba su polerón. Un Nike azul con letras amarillas que, según me dijo —eso era lo importante— pronto cumpliría diez años de uso. Los pantalones, agregó, mostrándome un parche en la rodilla, tenían la misma edad. La historia de la vida de la ropa era la excusa para ir a la conclusión que le interesaba y a la que había llegado luego de observar mi comportamiento: yo era una persona consumista.

Dije a mi favor que Japón era el país más consumista de la Tierra y que ahí un polerón más, un polerón menos no hacía ninguna diferencia. Pero —Natsuko no estaba dispuesta a detenerse— ¿te interesa Japón o te interesan las tiendas?

"Me interesan las tiendas, me interesan los museos, me interesan

las librerías”. Mi defensa consistía en poner las tiendas dentro de un listado más amplio y elevado.

“A mí los museos no me interesan. No entiendo nada. ¿Tú entiendes, María?”.

Natsuko sigue siendo lo más parecido que conozco a uno de esos monjes que golpean a sus discípulos. Porque tras el interrogatorio de no más de cuatro o cinco preguntas que me hacía cada cierto tiempo, quedaba claro que yo era tan superficial como cualquiera —o un poco más—. Tras comprobar sus teorías se reía a carcajadas. Y como su risa era contagiosa, también yo me reía.

Somos opuestas. Aun así, o tal vez debido a eso, podíamos pasar las tardes recorriendo las calles en busca de un café que nos quitara el frío del invierno en Kioto.

Cada vez que he ido a Japón, Natsuko ha viajado un par de horas en avión desde Hokkaido para verme. También fue a visitarme en Barcelona y aprovechó la oportunidad para cruzar al Sahara. De vuelta me trajo una foto en la que aparece con un pañuelo en la cabeza y montada en un camello.

Recuerdo que una vez nos acompañó a Rodrigo y a mí a visitar una escuela y que en ese momento no sabía aún que estaba embarazada: los niños estaban en el listado de las tiendas y los museos: asuntos que no entendía y que tampoco le interesaban en absoluto.

Un año más tarde llegó, por Line, la foto de una niña preciosa.

Decía: Nuestra hija. Se llama H.

La historia está en el listado de las cosas que me proporcionan algo parecido a la tranquilidad: existe un río donde se puede pescar. Cerca de ese río hay una casa, construida por las manos de un hombre y una mujer. La mujer hace preguntas y se ríe. En el sonido de esa risa hay un río y el canto de los pájaros que alguna vez anidaron en los árboles de donde ese hombre y esa mujer sacaron la madera para las paredes de la casa. El gesto —la risa— se repite a escala más pequeña en las imágenes que de vez en cuando llegan a mi teléfono mientras duermo: una niña que vive en una isla del norte de Japón. Juega con un gato. Juega con gallinas (la niña es tan pequeña que a su lado las gallinas parecen caballos voladores). Se columpia.

Imagino que a sus cortos años su madre y su padre ya le han enseñado que la vida es corta. La vida es contradictoria. También que un lugar y un paisaje no son lo mismo.

⛩

A Motoko —esa amiga que es lo más parecido que tengo a una hermana— la conocí gracias a Natsuko. Habían sido compañeras de trabajo en Hokkaido y luego, amigas. Cuando visité Japón por primera vez mi intención era estar un mes en Tokio y decidir, una vez allá, qué ciudades visitaría el mes siguiente, nivel de improvisación que, como iría entendiendo a medida que pasaran los días, ponía muy nerviosas a mis amigas japonesas.

Recuerdo una presentación en una librería años más tarde. Semanas antes del viaje la editora me había enviado el cuestionario que guiaría la presentación del libro. Cuando finalmente lo presentamos yo dije más o menos lo que había respondido antes por escrito. Y fue un problema porque la traductora había estudiado las respuestas para acercarse de la manera más exacta posible a mis ideas. Amablemente me pidieron que en la presentación siguiente dijera lo que había enviado o que directamente leyera. Mi "más o menos como" —esa inexactitud en que los latinoamericanos nadamos como peces contentos— en Japón no servía para nada.

Un profesor de economía de mis tiempos de estudiante de Periodismo nos había contado algo parecido. Un empresario chileno había ido a Japón con la intención de vender sus salmones. En el momento de la esperada reunión, su contraparte japonesa le había preguntado de qué color era su salmón. El empresario chileno le respondió que rosado, respuesta frente a la cual el japonés sacó una carta de colores y le preguntó "¿De qué tipo de rosado estamos hablando?". "Más o menos como ese. O tal vez como ese otro", dijo el empresario al que todos los rosados de la carta de colores le parecían iguales —¿qué importancia podía tener?—. El negocio, como era de esperar, no prosperó.

El orden japonés versus el desorden de todos los demás.

Llegamos a Kioto y nos juntamos con Motoko en un mercado. En casa de sus padres habían preparado una habitación para nosotras con futones y un *kotatsu*. Mi felicidad de esos días no es algo que importe aquí. Lo que sí importa es que Motoko prometió que me iría a visitar a Chile. En sus tiempos de estudiante de arte tenía un mapa del mundo pegado en su pared: siempre le había llamado la atención ese país tan largo.

Tras un viaje de turista, que duró un mes, un par de años más

tarde Motoko regresó a Chile. Durante el primer año vivimos juntas en un departamento tan pequeño que más que una casa parecía un ascensor amoblado o, tomando en cuenta la cantidad de cigarros que fumábamos al día, un cenicero.

Motoko dormía en un sofá cama y yo desocupé para ella un cajón del único armario que había, para guardar las cosas que había traído: un par de pantalones y algunas camisetas. También ropa térmica, de esa que los japoneses comprimen hasta hacer caber en un bolsillo y que sirve para capear hasta el frío antártico. Si Natsuko, nuestra amiga en común, había sido la encargada de organizar el viaje en Japón, yo me encargaría de hacer planes para que Motoko se quedara todo el tiempo que quisiera en Chile.

Lo primero que hicimos fue comprar una bicicleta. Motoko, que sabía hacer un juguete tradicional para niños, una especie de hélice llamada *taketombo*, podía hacer una caja en la parte trasera de la bicicleta e instalar ahí su negocio. También sabía hacer *mame hon* o libros lenteja, es decir, libros de un par de centímetros. Venta segura.

Mis ideas prosperaron menos que el negocio de salmones descrito por mi profesor de economía. Pero daba igual. Motoko tenía ahorros que había hecho trabajando en una fábrica, y yo tenía algunos encargos como periodista que alcanzaban para lo importante: el arriendo, el arroz con verduras y la cerveza. El té —ahumado— lo había traído mi compañera de casa en su pequeña mochila.

Nuestro estilo de vida con inspiración oriental y de bajo costo comenzó a hacerse popular entre nuestros amigos que, con la excusa de que Motoko practicara su español —yo le hablaba en cámara lenta y creían que ese no era el mejor sistema pedagógico—, tocaban el timbre a cada rato. El más asiduo de todos era un poeta que insistía en decirle al conserje que se llamaba como el director de cine: Hirokazu Koreeda.

—¿Cómo? —preguntaba el conserje.

—Hi-ro-ka-zu —respondía, solemne, nuestro amigo.

El computador transmitía durante todo el día películas japonesas, pero a veces, para romper la monotonía, poníamos dibujos animados de Fujiko Fujio. Como comencé a atrasarme con la entrega de mis encargos, cada vez llegaban de modo más intermitente. La vida junto a mi hermana japonesa era cada vez más ociosa y feliz. También insustentable.

Poco a poco Motoko, que había estudiado escultura, fue encontrando los materiales con los que podría trabajar en lo que

rápidamente consideró su nuevo país. Principalmente madera, que utilizó para hacer marionetas, y corcho, que hasta el día de hoy usa para hacer pequeñas esculturas de animales. Después de un tiempo logró pagarse un lugar donde dormir, un poco más cómodo que el sofá cama. Y yo, a falta de otra opción mejor, retomé mi ritmo de trabajo. De eso ya han pasado once años.

Imagino que Chile para ella es el equivalente a Japón para mí: un lugar que queda lo suficientemente lejos. Donde encontró buenos amigos y materiales con los que trabajar. También una hermana y un gato bastante mal genio, que se llama Salsasar, el que le dejaron encargado por unos meses y nunca más reclamaron.

A veces paso a verla a su taller. Los pequeños animales de corcho son tan perfectos que parece que en cualquier minuto fueran a caminar sobre la mesa de trabajo.

—¿Cómo puedes hacerlos con tanto detalle? —le pregunto cada vez que los miro.

—Me gustan los animales.

—¿Más que las personas?

Motoko mira a Salsasar, mira la foto de su perra Aki —un dios de pelo blanco— y después me mira a mí, como si la hubiera puesto en una situación incómoda.

—Depende, dice en un español casi perfecto.

—¿De qué?

—De qué animal y de qué persona.

—Pero ¿me aprecias más a mí o al gato?

—Son aprecios diferentes, María.

—Eso quiere decir que al gato. Y eso que este ni siquiera vuela como el de Fujiko Fujio, este es un simple gato.

Salsasar me mira y gira la cabeza hacia otro lado como si fuera un príncipe. El lento movimiento de la cola solo puede significar una cosa: las conversaciones de este tipo no le interesan para nada a él ni a los de su especie.

Uno de los gatos más famosos de la literatura japonesa es el que imaginó Sōseki Natsume para su novela *Soy un gato*.

Un gato que a fuerza de vivir con un profesor termina por comprender en qué consiste su trabajo: abrir libros y quedarse dormido con ellos al poco rato. También quejarse de la acumulación de trabajo, de la incomprensión familiar y de la vida.

Si se afeitara un poco la cara podría desempeñar ese papel —el de humano— incluso mejor que el profesor, reflexiona. Y es que los hombres son predecibles, y también un poco ridículos. En eso consiste su encanto. Lo descubrió el gato de Sōseki mientras miraba dormir al profesor: nada peor que un ser humano que se toma muy en serio a sí mismo.

Ese gato —que durante toda la historia no logra conseguir un nombre— ha sido y sigue siendo material de estudios literarios y zoológicos. Hay quienes aseguran que en realidad fueron el gato y sus amigos —Mike, el gato tricolor, Shirokun, Kuro— quienes imaginaron al escritor, comenzando por las orejas y terminando por unos zapatos de tipo occidental. Otros se inclinan por tesis algo más metafísicas y rebuscadas, de un tiempo que se expande hacia atrás y hacia adelante, en el que el gato de Sōseki es el gato mayor, el origen de todos los gatos.

Es posible, si se toma en cuenta la peregrinación que los felinos japoneses hacen, en su sexta vida, a la tumba del escritor ubicada en el cementerio Zōshigaya. Con Rodrigo fuimos tres o cuatro veces. Nuestro departamento quedaba a un par de calles de ahí y yo insistía en llevarle flores y llamarlo como al personaje de otra de sus novelas: *sensei*.

La tumba siempre estaba rodeada de gatos. Guardianes que agradecían al escritor por haberles dedicado esa novela que los de su especie aprecian, y que retrata tan bien la capacidad de observación y la fina inteligencia que solo a ellos les pertenece.

⛩

De la pregunta sobre qué es Japón se desprende una segunda pregunta que sigue sin respuesta, porque la tesis del *Genji Monogatari* se diluye en apuntes que no logro estructurar. ¿Es el *Genji Monogatari* la primera novela de Japón y de la historia de la literatura? ¿Es posible depositar ese texto dentro de esas dos palabras "primera novela" —como si de una cajita de laca se tratara— sin dañar sus bordes?

El *monogatari* es un género que conserva la frescura de la literatura oral. Hechos reales narrados con una intención: captar la atención del que escucha. Para lograrlo, quien los cuenta añade elementos de su propio imaginario —Murasaki intenta entretener a una emperatriz, le habla de un príncipe y sus amores—, ¿acaso no es esa la definición una novela?

La pregunta es demasiado grande y me recuerda un debate entre Ryūnosuke Akutagawa y Junichirō Tanizaki que se llevó a cabo en 1927. Cada uno defendía su versión del género. Mientras Akutagawa resumía su opinión sobre la novela en las siguientes palabras: *hanashi rashī no nai hanashi* (historia en la que no hay una historia que parezca una historia). Tanizaki defendía el *kōseiteki bikan* (valor estético de la estructura).

Durante meses el mundo de la literatura japonesa, que seguía el debate en las revistas de la época, estuvo dividido entre los que defendían una prosa con "espíritu poético", tal como la había nombrado Akutagawa, que se sostenía en el ritmo sonoro y visual, frente a los que se inclinaban por la postura de Tanizaki, para quien la novela era, en esencia, estructura. En otras palabras, si se excluía el interés de la trama, se abandonaba la sustancia de la forma llamada novela.

La discusión además de interesante podría haber sido eterna, si no fuera porque Akutagawa la abandonó en julio de 1927, cuando decidió interrumpir su vida. ¿Cuál es la esencia de una novela? Debería intentar responder, limitar de algún modo esa pregunta, pero, en cambio, recuerdo la carta de despedida que dejó Akutagawa —hablaba de la naturaleza— y una grabación en blanco y negro en que, poco días antes de su muerte, el escritor aparece subiéndose a un árbol junto a unos niños. También el relato de las mandarinas.

Un hombre se acomoda en un asiento de segunda clase de la línea Yokosuka rumbo a Tokio. El andén y el vagón están vacíos. El hombre

está cansado, hastiado más bien, y lleva un periódico en el bolsillo de la gabardina.

Al mismo vagón entra una niña, que es regañada por el conductor. Debe tener trece o catorce años y se sienta frente al narrador. Él la describe como una niña campesina. Peinado con forma de una hoja de ginkgo, mejillas algo resecas y un pañuelo sobre las rodillas. En la mano, apretado con fuerza, un boleto rojo de tercera clase. Para olvidar su presencia, el narrador abre el diario.

El tren —Akutagawa lo repite un par de veces— está iluminado por la luz eléctrica y atraviesa los túneles que interceptan Yokosuka. El hombre no logra concentrarse: sigue molesto con la presencia de la niña y con la vida.

La realidad —ese engranaje— abre en sí misma una fisura: la niña forcejea con la ventana, pero el vidrio es tan pesado que apenas logra moverlo. El narrador observa que tiene sabañones en las manos.

Por fin, la ventana cede. El hombre tose y la muchacha saca la cabeza. Akutagawa elige ese momento para describir el contraste entre los paisajes interiores y exteriores. Dentro, una lámpara sucia por el hollín. Afuera: tierra, aire, agua.

En una de las escenas siguientes leemos que el tren pasa por un arrabal. Tres niños de mejillas rojas lo esperan. Son pequeños y llevan ropa vieja. Lo que sigue ocurre rápido: la muchacha desata el pañuelo que lleva sobre las piernas y saca de él media docena de mandarinas que lanza por la ventana. Los niños levantan las manos y las reciben, gritando.

Me pregunto si cuando Akutagawa describió a los niños usaría como modelo a los que aparecen en esa grabación que alguien hizo poco antes de su muerte. Pero volvamos al cuento: el hombre de la gabardina piensa que la niña debe ser la empleada de alguna casa; los niños, sus hermanos; y las mandarinas, un regalo. Nuevamente Akutagawa menciona la luz. Niños que gritan como pájaros y unas mandarinas que vuelan por sobre sus cabezas e iluminan la tarde.

A continuación, el hombre reflexiona sobre la brevedad de la escena y el profundo impacto que causó en él anticipándose, de alguna manera, a la narración que años más tarde hará Kawabata sobre el brillo de los vasos. En ambos relatos el tiempo se detiene y Buda —una niña o un conjunto de vasos sobre una mesa— hace un agujero en la realidad. Mandarinas. La curvatura de unos vasos. Formas.

¿Qué es una novela? No lo sé. Tal vez solo otro elemento que

sumar al listado de las formas. Pienso en eso mientras Rodrigo y yo esperamos uno de los trenes de la línea Yokosuka y alcanzo a ver que dos niños en el andén de enfrente, al momento que pasa un tren, levantan las manos. Saben el secreto —pero no se lo dicen a los adultos—. el fantasma de Akutagawa pasa cada día a las 17:38.

Mientras trato de dar un orden a estas páginas, noto que en ellas al fantasma de Akutagawa lo antecede otro y otro. Intentar explicar mi relación con ellos sería el equivalente a escribir un *monogatari*. Pero no soy una escritora japonesa, así que sigo con mi tarea de ordenar papeles.

No les gusta eso a los fantasmas. Los conozco: cuando decides ignorarlos se rebelan: tazas que cambian de lugar, cajones que cerraste y diez minutos más tarde vuelven a estar abiertos. Nada que sea muy molesto. Los que se molestan, en realidad, son ellos.

Es para complacerlos que incluiré la historia de Murasaki Shikibu convertida en uno de ellos. Y es que la ficción no fue algo fácil de aceptar. A los seguidores de Confucio y Buda la literatura que no estaba al servicio de las respectivas doctrinas les parecía peligrosa. La historia, mil años después, sigue sonando familiar: los temerosos utilizan para defenderse lo mismo que dicen combatir, en este caso un par de buenas historias que comienzan a circular con mucha facilidad. Historias en que la autora del *Genji Monogatari*, por haberse entregado a los pecados de la ficción —esa pérdida de tiempo—, es un alma en pena.

Richard Bowring sigue la pista del fantasma y sus faltas. Existirían, según las escrituras budistas, cuatro pecados de palabra: falsedad, equivocación, calumnia y frivolidad. Quien los transgrediera podía renacer en uno de los infiernos que tan bien retrataban los cuentos que sí eran aceptados. El *Genji Monogatari*, claro está, no era uno de ellos.

Los primeros relatos inculpatorios circulan a fines del siglo XII —un ejemplo es el "Sutra por el *Genji*" de 1168— y en ellos Murasaki Shikibu sufre por haber escrito un libro que lleva a conclusiones erróneas y daña la mente de los jóvenes. Arrepentida, se aparece a los lectores en sueños y pide que se hagan copias de las escrituras sagradas budistas en nombre del *Genji*.

Cien años más tarde, en el siglo XIII, vuelve a aparecer, pidiendo a sus lectores que hagan copias de la novela, invocando al Buda Amida. Un siglo más tarde el fantasma aún no se ha rendido: Murakami ha utilizado el reverso de las escrituras sagradas para escribir los primeros capítulos de su historia. Arrepentida de su blasfemia, escribe a mano los *sutras* y los deposita en un templo.

Estudiosos y poetas intentan ayudarla argumentando que, en el fondo, el *Genji Monogatari* es un texto religioso, escrito por inspiración divina. El orden del texto vuelve a alterarse, está vez intencionalmente y para redimir a la autora, equiparando el número de capítulos con los fascículos del “Sutra del loto”.

El fantasma de Murasaki continúa deambulando, sin ser atrapado, durante los siglos siguientes y me pregunto si no habrá sido él quien dictó el relato ejecutado por un sistema de inteligencia artificial que, en 2016, sería uno de los finalistas del concurso literario Nikkei Hoshi Shinichi. Los fantasmas, después de todo, tienen esa ventaja. Pueden escapar, sin rasguños —para eso cuentan con un cuerpo de aire—, de los teóricos y deambular por el tiempo e incluso por el interior de un sistema operativo.

La libertad de no tener un cuerpo.
La libertad de no estar atrapado en una forma.
La libertad de no responder preguntas cuando no quieres hacerlo.

(¿Es el *Genji Monogatari* una novela?

La discusión debe continuar en alguna universidad norteamericana y seguro será interesante. Pero estoy lejos de ese lugar, así que decido hacer un último intento y se lo pregunto al niño cuya voz viaja por los conductos de aire. No me contesta. Seguramente a esta hora —son pasadas las diez de la noche— estará dormido. En lugar de su voz escucho, muy a lo lejos, el canto de una mujer. Una melodía que he escuchado antes, pero no recuerdo dónde).

Cuando se cumplieron siete días de la muerte de mi abuela, Rodrigo y yo fuimos al jardín Rikugien, cuyo nombre significa literalmente “seis poemas”. Ubicado en el distrito de Bunkyō, fue diseñado por un señor feudal, amante de la poesía japonesa, a inicios del siglo XVIII. Y el parque es eso, una serie de escenarios naturales inspirados en ochenta y ocho poemas clásicos.

Colinas que recrean montañas, senderos, puentes, arces, ginkgos, azaleas y un pequeño lago, por el que se asoma mi abuela, en forma de garza.

Quiero decirle a mi abuela lo mucho que la extrañaré, pero al verla entiendo que no se irá, por lo menos no para mí. Así que cambio de idea y le pido que, ahora que es un pájaro, le lleve un recado a Enrique, el dueño de la biblioteca.

—Dile que me deshice de los libros. Que también yo tengo una biblioteca vacía.

La garza camina y avanza de un poema a otro. Pasa por las estaciones del jardín: otoño, invierno, primavera, verano.

—Y dile a mi abuelo que de todas las palabras que aprendí en mis años de estudiante de japonés solo recuerdo tres: *Dōmo arigatō gozaimasu*.

Quiero explicarle que es una expresión de agradecimiento, pero la garza sigue su camino y se disuelve en el lago, el cielo, la ciudad.

Dōmo arigatō gozaimasu, repito, mientras me pongo los guantes y dejamos el parque para ir en busca de un café. En Tokio siempre es invierno. Y cae una especie de granizo.

Agradecimientos

A Enrique Eillers, por regalarme los primeros libros.
A la familia Matsumoto.
A la familia Toda.
A los *sensei* Shigeko Suzuki y Albert Nolla.
A Motoko, Natsuko y Akihiko.
A Yumi.
A Juan Manuel Silva, por editar este diario.

Bibliografía

Este diario está inspirado en cuatro viajes a Japón y en la lectura de su literatura, poniendo una atención especial en Murasaki Shikibu y las mujeres de la época Heian. La lista que viene a continuación está compuesta de los libros que recuerdo y que podrían ser útiles para quien quiera profundizar y construir un Japón a su medida. Algunos de los libros mencionados aparecen en las páginas interiores y otros, si bien no aparecen, me ayudaron a comprender mejor la cultura japonesa. Pido disculpas de antemano por las omisiones, propias de una lista que comenzó hace más de veinte años.

El poema de Jorge Teillier citado en la página 22 pertenece al libro *Para un pueblo fantasma* y los poemas de Misuzu Kaneko pueden encontrarse en español y japonés en la antología *El alma de las flores,* publicada por editorial Satori, a quienes debo muchas de mis lecturas.

Y ahora, el listado:

ABE, KŌBŌ. *El hombre caja.*

AKUTAGAWA, RYŪNOSUKE. *Kappa y otras fábulas.*

---. *Rashōmon.*

---. *Vida de un idiota.*

ANÓNIMO. *Kojiki* o *Crónicas de antiguos hechos*.

BARTHES, ROLAND. *El imperio de los signos*.

MATSUO, BASHŌ. *Sendas de la montaña.*

BOWRING, RICHARD. *Murasaki Shikibu. The Tale of Genji.*

CID LUCAS, FERNANDO (ED.) *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa.*

---. *La narrativa japonesa: del Genji Monogatari al manga.*

---. *Teoría y crítica literaria en Japón.*

FOSTER, MICHAEL. *Pandemonium and parade. Japanese monsters and the culture of yōkai.*

GATTEN, AILEEN. "The Order of the Early Chapters in the *Genji Mono*gatari", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 41, No. 1.

GUARNÉ, BLAI (ED.). *Antropología de Japón. Identidad, discurso y representación.*

HADLAND DAVIS, FREDERICK. *Mitos y leyendas de Japón.*

HANE, MIKISO. *Breve historia de Japón*.

HEARN, LAFCADIO. *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa.*

---. *Japón. Un intento de interpretación.*

HOLTOM, DANIEL CLARENCE. *Un estudio sobre el shintō moderno.*

KANAI, MIEKO. "Rabbits". Rabbits, Crabs, Etc.: *Stories by Japanese Women*.

KAWABATA, YASUNARI Y MISHIMA, YUKIO. *Correspondencia (1945-1970)*.

KAWABATA, YASUNARI. *La bailarina de Izu.*

---. *La pandilla de Asakusa.*

---. *País de nieve.*

---. *Mil grullas.*

---. *El sonido de la montaña.*

---. *El maestro de Go.*

---. *El lago.*

---. *Primera nieve en el monte Fuji.*

---. *La casa de las bellas durmientes.*

---. *Kioto.*

---. *Lo bello y lo triste*.

---. *Un brazo*.

---. *Historias de la palma de la mano*.

KEENE, DONALD. *Appreciations of Japanese Culture*.

---. *La literatura japonesa*.

---. *Five Modern Japanese Novelists.*

KURAHASHI, YUMIKO. *The Woman with the Flying Head and Other Stories.*

KUROSAWA, AKIRA. *No lo comprendo, no lo comprendo. Conversaciones, 2.*

LANZACO, FEDERICO. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*.

MCCORMICK, MELISSA. "Genji Goes West: The 1510 «Genji Album» and the Visualization of Court and Capital". *The Art Bulletin*, Vol. 85,

No. 1.

MISHIMA, YUKIO. *Confesiones de una máscara.*

MIYOSHI, MASAO. "Translation as Interpretation". *The Journal of Asian Studies*, Vol. 38, No. 2.

MORRIS, IVÁN. *El príncipe resplandeciente.*

MORRIS, MARK. "Desire and the Prince: New Work on *Genji Monogatari*". The Journal of Asian Studies, Vol. 49, No. 2.

ŌE, KENZABURŌ. *Cuadernos de Hiroshima.*

---. *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura.*

OSHIMA, HITOSHI. *Estructura fundamental del pensamiento japonés.*

OZU, YASUJIRŌ. *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine.*

PALACIOS, JESÚS. *Eroguro. Horror y erotismo en la cultura popular japonesa.*

PAZ, OCTAVIO, *Las peras del olmo.*

PEACE, DAVID. *Paciente X. El caso clínico de Ryōnosuke Akutagawa.*

PUETTE, WILLIAM. *The Tale of Genji. Readers Guide*.

RICHIE, DONALD. *Japanese Literature Reviewed*.

RUBIO, CARLOS. *Claves y textos de la literatura japonesa*.

SATŌ, YŪYA. "Same as Always". *The Penguin Book of Japanese Short Stories.*

SAID, EDWARD W. *Orientalismo.*

SHIKIBU, MURASAKI. *El diario de la dama Murasaki.*

---. *La historia de Genji.*

SHIKIBU, MURASAKI; SHIKIBU IZUMI; *Diario de Sarashina. Diarios de damas de la corte Heian.*

SHAYEGAN, DARYUSH. *La luz viene de Occidente*.

SHŌNAGON, SEI. *El libro de la almohada.*

SMITH, ROBERT. *La sociedad japonesa: tradición, identidad personal y orden social.*

NATSUME, SŌSEKI. *Mi individualismo y otros ensayos.*

---. *Soy un gato.*

SUZUKI, DAISETSU. *El zen y la cultura japonesa.*

TANIKAWA, SHUNTARŌ. *Dos mil millones de años luz de soledad*.

TANIZAKI, JUNICHIRŌ. *Elogio de la sombra.*

TAWADA, YOKO. *The Emissary.*

TORIYAMA, SEKIEN. *Guía ilustrada de monstruos y fantasmas de Japón.*

VV. AA. *Kokin Wakashū (Kokinshū).*

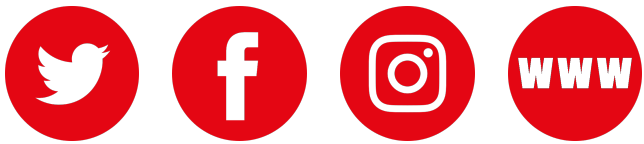
---. *Nihonshoki.*

---. *Poemas japoneses a la muerte: escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte.*

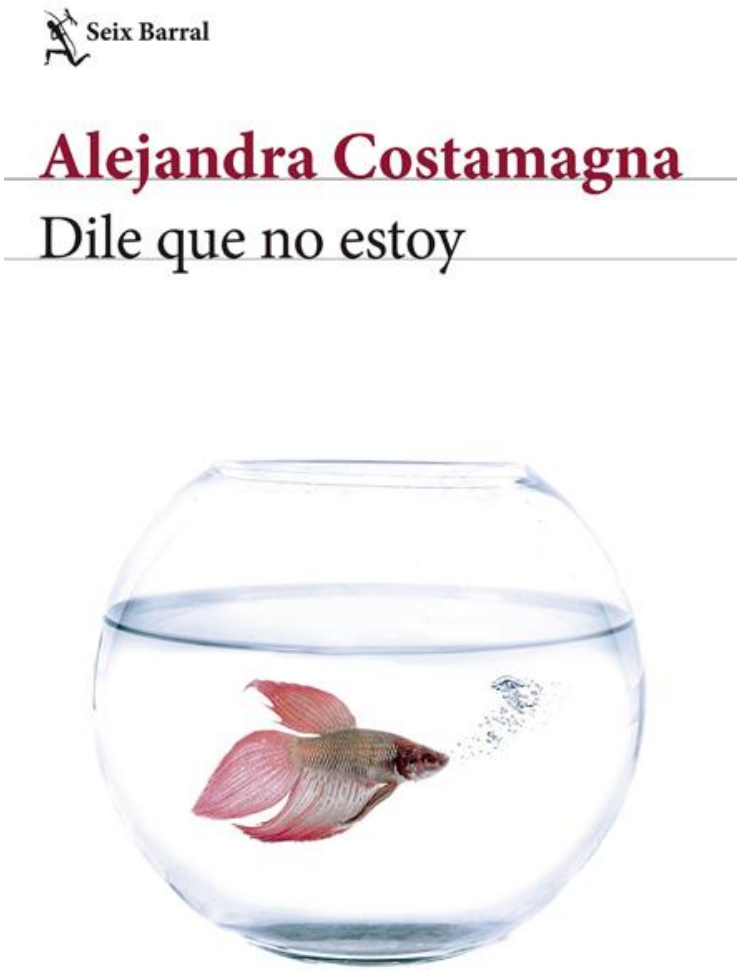
WEINRICHTER, ANTONIO. *Pantalla amarilla. El cine japonés.*

YOSHIMOTO, BANANA. *Kitchen.*

Encuéntranos en...



Otros títulos de la colección



Seix Barral

Paulina Flores

Isla Decepción

Seix Barral

Germán Carrasco

La mantis en el metro

Apuntes sobre memoria reciente, poéticas y revuelta